

АРИСТОТЕЛЬ
И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО



АРИСТОТЕЛЬ
И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1978

Ответственный редактор

М. Л. ГАСПАРОВ

А $\frac{70202-413}{042(02)-78}$ 357—78

ОТ РЕДАКЦИИ

В 1978 г. мировая культура отмечает знаменательный юбилей — 2300 лет со дня смерти величайшего мыслителя древности, Аристотеля из Стагиры (384—322 гг. до н. э.). По широте своего влияния на философскую и научную мысль древности, средневековья и Нового времени Аристотель — фигура исключительного значения. Интересы Аристотеля охватывали весь круг знаний античного мира — от «первой философии» («метафизики») и до зоологии и метеорологии. Среди этих наук были и науки о литературе — поэтика и риторика. Как и во многих других областях, Аристотель был здесь если не первым, то одним из первых систематизаторов и кодификаторов. «Поэтика» Аристотеля стала истоком всей европейской литературной теории. На нее опирались, от нее отталкивались, но мимо нее не могло пройти ни одно литературное течение. И в наши дни наиболее серьезные труды по теории литературы не обходятся без ссылок на Аристотеля. Его стихийно-материалистический подход к искусству, его рационалистический пафос остается близок современной передовой литературной мысли.

Но именно потому, что суждения Аристотеля остаются живыми и актуальными, они, как это ни странно, с трудом осмысливаются исторически. Отдельные мысли философа легко выделяются из контекста, входят в литературные теории Нового времени и получают в них совсем иное и далеко отходящее от подлинного Аристотеля значение. Этому способствует и сама форма, в которой дошли до нас сочинения Аристотеля. Сжатые, эскизные, они для поверхностного взгляда рассыпаются на разрозненные высказывания, и от читателя ускользает взаимная связь их внутри произведения, а тем более связь их с общим ходом древнегреческой литературной мысли. Между тем именно она ставила перед Аристотелем те вопросы, на которые он давал свои ответы: не зная первых, нельзя понять вторых. Поэтому не приходится удивляться, что даже такие цен-

тральные понятия аристотелевского учения, как «подражание» («мимесис»), «очищение» («катарсис»), «ошибка» («трагическая вина»), сплошь и рядом понимаются современными теоретиками модернизированно, т. е. искаженно. Помочь исторически правильному пониманию литературного учения Аристотеля — задача этой книги.

Основная часть книги — очерк «Аристотель и античная литературная теория». Первая глава его намечает внешний контекст аристотелевской теории словесности, вторая — внутренний. Первая прослеживает становление проблематики греческой литературной теории, складывание основных ее понятий, смену трех этапов ее развития — у софистов, у Платона, у Аристотеля. Вторая показывает, каким образом элементы этой теории были переосмыслены и систематизированы Аристотелем, как сложились они в учение, объединявшее интерес Платона к предмету искусства и акту творчества с интересом софистов к адресату искусства и акту восприятия на единой основе объективного рационалистического анализа.

Вторую часть книги составляют новые переводы двух важнейших его работ о словесности: знаменитой «Поэтики» и III книги «Риторики», посвященной проблемам стиля. «Поэтика» переводится на русский язык в пятый раз, «Риторика» — во второй. Целью новых переводов были более продуманная передача терминов и исправление некоторых ошибок прежних переводчиков, более тщательная передача связи фраз и мыслей, более четкое отделение в тексте того, что принадлежит Аристотелю, от того, что неизбежно привносится языком перевода и разумением переводчика. Перевод сопровождается комментарием.

Разумеется, исчерпать тему «Аристотель и античная литературная теория» в одной книге невозможно. Авторы лишь самым беглым образом коснулись такой важной проблемы, как место литературной теории в системе общефилософской теории Аристотеля, потому что эта тема подробно освещена в недавно вышедшей книге А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика» (М., 1975). За пределами настоящего исследования осталась и судьба аристотелевской литературной теории после Аристотеля — в поздней античности (некоторые аспекты этой темы затронуты в коллективном труде «Древнегреческая литературная критика». М., 1975) и тем более в средние века и в Новое время.

АРИСТОТЕЛЬ И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ

Исследователь, работающий с материалом древнегреческой литературы, стоит перед лицом трудностей двоякого рода. Тексты, которые ему доступны, удалены от своих прототипов столетиями, а иногда и тысячелетиями. И очень часто от произведений писателя сохранилась лишь ничтожная доля [1], что делает невозможной бесспорную реконструкцию полной картины творчества отдельных писателей и всей античной культуры в целом. Исследователь не может в этом случае пойти дальше правдоподобных гипотез. Это первое затруднение, с которым он сталкивается. Второе связано с тем, что ему приходится учитывать и нередко преодолевать сложившуюся веками традицию критериев и оценок при изучении наследия того или иного писателя.

С этими объективными трудностями неминуемо сопряжен и анализ творчества Аристотеля. Из написанного Аристотелем до нас дошло далеко не все, состояние же известных нам источников не позволяет решить окончательно вопрос об аутентичности доступного нам текста [2]. Не сохранились те произведения философа, в основном диалоги, которые были изданы при его жизни и читались образованной публикой в эпоху эллинизма и Римской империи. Лицо «античного» Аристотеля, хорошо знакомое Эпикуру, Цицерону, Лукиану, скрыто от нас так же, как от греков и римлян в течение двухсот лет было почти полностью заслонено его второе лицо, знакомое нам [3].

Доступный современному читателю текст Аристотеля — это, по всей видимости, упоминаемые Цицероном «Комментарии» [4], т. е. записки лектора, излагающего свои

мысли ближайшим ученикам внутри школы. Хотя эти записки не были вовсе неизвестны античности [5], их полное издание заставило себя ждать до I в. до н. э. Сохранилось два несхожих рассказа о том, какая судьба постигла аристотелевские рукописи после смерти философа. Согласно одному из них [6], ученик Феофраста Нелей продал всю аристотелевскую библиотеку в александрийскую библиотеку при Птолемее Филадельфе (286—245 гг. до н. э.). По другой же версии [7], Нелей увез эти книги в Малую Азию и оставил их своим наследникам, которые скрывали их вплоть до начала I в. до н. э., когда они продали их Апелликону, после же смерти Апелликона рукописи Аристотеля были перевезены Суллой в Рим [8]. Здесь с них были сняты копии, одна из них и лежит, по словам Плутарха, в основе издания, подготовленного и выпущенного в свет Андроником Родосским. Именно с этого издания и начинается история интерпретации аристотелевского текста.

Это был первый опыт систематизации разрозненных записей основателя школы: близкие по содержанию трактаты объединялись здесь общим заголовком, а вся совокупность написанного распределялась по тематическим циклам [9]. Эта классификация на много столетий вперед определила собой метод изучения аристотелевского наследия: она помогала раскрывать проблемы, поставленные Аристотелем в разных областях знания, она же мешала видеть в его трактатах эволюцию авторской мысли. От поздней античности и до XVIII в. способ толкования и популяризации аристотелевской философии оставался в сущности одним и тем же: книги Аристотеля переводились на другие языки, комментировались, и содержание их входило как органическая часть в культуру каждой эпохи. Форма работы с текстом почти не менялась, но менялся состав произведений, которые привлекали к себе наибольшее внимание читателей в разные исторические периоды.

Средневековье, с его повышенным интересом к умозрительной философии, «ухватилось» за логические трактаты Аристотеля как за источник первейших средств [10], необходимых для ведения любого философского рассуждения. Ученому Византии, средневекового латинского Запада и сирийско-арабского Востока Аристотель, насколько позволяют судить переводы и комментарии [11], был знаком главным образом как автор «Органона» (больше всего толкований составлялось к «Категориям»), а также трак-

татов по физике и этике [12]. Мало известна была его «Поэтика» и почти начисто игнорировалась «Политика», вытесненная в это время из поля зрения читателей «Государством» Платона.

Эпоха Возрождения значительно увеличила по сравнению со средневековьем количество произведений античных авторов, в том числе и сочинений Аристотеля, доступных вниманию европейского читателя [13]. Контакты латинского Запада с арабской культурой Испании (с конца XI в.) и с византийской культурой периода крестовых походов (XIII в.) имели одним из своих последствий резкое повышение интереса к собиранию рукописей античных писателей. На Западе тогда впервые стали известны многие сочинения Аристотеля, Галена, Евклида и др. Рукописи древних авторов, хранившиеся где-то в безвестности, теперь разыскивались, переписывались, публиковались, становились «общедоступными». Так были возвращены к жизни комедии Плавта, трактат Цицерона «Брут» и его «Письма к близким», а также некоторые его речи, трактат Квинтилиана, «Аргонавтика» Валерия Флакка и многое другое. В XIV—XVI вв. изучение античного наследия заняло такое место в жизни Европы, которого оно не занимало ни до, ни после этого времени. В университетское образование входил античный цикл «свободных искусств» (грамматика, риторика, история, поэзия, моральная философия), которые изучались на античных текстах, классических для каждой области. И на студенческом жаргоне итальянских университетов профессор, ведущий этот цикл, получил кличку «гуманист» (по аналогии со словами «юрист», «артист»). В XVI в. на латинском, французском, английском, итальянском языках слово «гуманист» стало общим наименованием человека, занятого гуманитарными науками [14].

Кропотливый труд нескольких поколений гуманистов выполнил свою историческую миссию: сосредоточив внимание на художественной литературе, а не на теологии и философии, эти ученые проложили путь литературе европейского классицизма, открыв своим современникам греческую и римскую классику и создав поэтическую теорию [15], которая рационалистически обосновала для светской поэзии вымысла право на существование, утверждала ее философскую и нравственную ценность и предлагала правила для построения художественных произведений.

Гуманисты, работавшие в эпоху, когда складывались европейские литературы на национальных языках [16], вернули поэзии вымысла ее престиж. Доводы они черпали у древних, делая опорой своих рассуждений «Послание к Пизонам» («Поэтику») Горация и «Поэтику» Аристотеля [17].

Благодаря теоретическим исканиям гуманистов средневековый облик Аристотеля-логика дополнился в эпоху Возрождения новым обликом Аристотеля—защитника и руководителя поэтов. Одним из самых читаемых, если не самым читаемым, трактатов Аристотеля в XVI в. стала его «Поэтика», совершенно неизвестная Западной Европе вплоть до XIII в. [18], когда Г. Алеманн перевел на латинский язык арабскую парафразу ее, составленную Аверроэсом (1126—1198). Греческий же текст «Поэтики» был опубликован в издании Альда в Венеции в 1508 г., а в 1537 г. в Венеции же вышло издание греческого текста с параллельным латинским переводом Александра Пацции [19], и с этого времени можно говорить о том, что аристотелевская «Поэтика» стала неотъемлемой частью духовной культуры Европы. Истолкованием «Поэтики» начали заниматься в университетах, и уже в середине XVI в. увидели свет два обширных комментария к ней: комментарий Робертелло (Флоренция, 1548) и комментарий Маджи (Венеция, 1550) [20]. Оба комментария служили фундаментальной базой для создаваемой гуманистами теории литературы [21]. Критики XVI в. чтили Аристотеля как законодателя эстетической нормы, и этот авторитет нерушимо поддерживался в течение двух столетий: в 1561 г. И. Скалигер называл Аристотеля «нашим повелителем» (imperator) и «вечным диктатором» (dictator perpetuus) [22], а в 1768 г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» (статьи 101—104) сравнивал «Поэтику» с «Началами» Евклида.

Популярность «Поэтики» была неразрывно связана с переосмысливанием ее содержания. Подобно тому как средневековые философы примиряли Аристотеля с Платоном и приспосабливали его логику для нужд христианской и исламской теологии, критики Возрождения «дополняли» Аристотеля мыслями, заимствованными у Горация и Платона, подчиняя «Поэтику» Аристотеля эстетическим запросам своего времени. Ее модификация велась по двум линиям: этической и эстетической. В аристотелевские высказывания гуманисты вкладывали тот смысл, который соответствовал их пониманию человека и худо-

жественным условностям современной им литературы. Они останавливали свое внимание на темах, наиболее важных для поэтического творчества. Это были: предмет и сущность поэзии (учение о подражании, о природе и искусстве), ее функция (учение о катарсисе), характеры (учение о правдоподобии и соответствии), правила построения драмы [23].

Учение Аристотеля о «подражании» («мимесисе») как отличительном признаке искусства получило теперь расширенную трактовку. Если у Платона «подражание» толковалось как источник нравственной порчи, а для Аристотеля оно несло в себе интеллектуальное наслаждение, то гуманисты, принимая мысль Горация о двойной задаче поэзии (услаждать и приносить пользу), превращали «подражание» (т. е. поэтический вымысел) в «инструмент», при помощи которого человек достигает своей высшей нравственной цели: делается совершенным, добродетельным, а потому и счастливым. В лекциях, читанных в 1553 г. во Флорентийской академии, Бенедетто Варки (1503—1565) заявлял:

«Цель поэта — делать человеческую душу совершенной и счастливой, и его дело — подражать, то есть притворяться (fingere), и изображать (rappresentare) вещи, которые делают людей хорошими и добродетельными, а следовательно, и счастливыми... Поэтика — это наука (facoltà), которая учит, каким образом надо подражать действиям, страстям и обычаям при помощи ритма, слова и гармонии, взятых вместе или по отдельности, для того, чтобы отклонять людей от пороков и побуждать к добродетели, дабы они достигли совершенства и счастья» [24]. Ту же мысль повторял Т. Тассо, когда писал в своих «Рассуждениях о героической поэме»: «Поэзия — это подражание человеческим поступкам с целью дать урок жизни» [25].

Поставленное перед высшей нравственной целью, само «подражание» приобретало особые черты: его понимали теперь как «идеализацию природы», как подражание лучшему образцу. У Фракасторо (ок. 1478—1553), например, аристотелевская мысль о том, что поэзия подражает общему, а не единичному («Поэтика», 1451b), толковалась как подражание (воспроизведение) универсальному представлению (идее) о прекрасном. В его «Навгериусе, или Диалоге о поэтике» произносятся такие слова:

«Поэт похож на того, кто отказывается подражать вот этому или вот этому, а созерцает сначала универсальную прекраснейшую идею (ideam) художника и творит вещи, какими им подобает быть. Все, у кого есть способность говорить изящно, говорят хорошо и складно, насколько кому приличествует. Однако различие между ними в том, что никто, кроме поэта, просто так не говорит хорошо и складно, а лишь в определенном роде речи и насколько это имеет отношение к поставленной им перед собой цели, когда один обучает, а другой убеждает... поэт же не знает иной цели, кроме той, чтобы просто так говорить хорошо о каждом предмете. Он не отказывается от того, что и ему надлежит и учить, и убеждать, и о других вещах говорить, но не в той мере, в какой это нужно для разъяснения дела. Он создает себе другую идею, свободную и в целом (in universum) прекрасную, он использует все украшения, все красоты речи, которые могут быть приложены к этому делу... Понтан правильно говорил, что цель поэта — говорить складно, на удивление, но к его словам надо добавлять «говорить просто так и при помощи универсальной идеи хорошего слога», чтобы было ясно, чем поэт отличается от всех других, кто говорит складно: они подражают единичному, то есть голой вещи, как она есть, поэт же — не этому, а просто идее, облеченной в свои красоты, что Аристотель называет «общим» (universale)» [26].

Интерес к воспитывающей роли поэзии делал для теоретиков классицизма особенно важной загадочную фразу «Поэтики» о том, что «трагедия... путем сострадания и страха производит очищение (катарсис) подобных аффектов (1449b)». Аристотелевский «катарсис» получил в XVI в. двенадцать различных толкований [27]. В комментарии Маджи «катарсис» объяснялся как очищение с помощью страха и жалости человеческой души от смущающих ее аффектов [28]. Спероне Сперони (1500—1588) же, напротив, полагал, что страх и жалость порабощают дух человека и поэтому от них надо избавиться [29]. Робортелло, первый комментатор «Поэтики», утверждал, что страх, которым вызывается катарсис,— это страх зрителя за себя, боязнь, чтобы с ними не случилось то, что он видит на сцене [30].

Эту мысль повторил Корнель, когда в «Трех рассуждениях о драматическом искусстве» защищал своего «Сида», сопоставляя формулу Аристотеля и близкую

Робортелло трактовку ее с тем впечатлением, которое оказывала на зрителей его собственная трагедия [31].

Условностями самой новоевропейской драмы были вызваны в это время такие «дополнения» к Аристотелю, как учение о трех единствах и о социальных типах, изображаемых на сцене [32]. Если Аристотель писал о том, что трагедия выводит людей лучшими, чем они бывают в жизни, а комедия — худшими («Поэтика», 1448a), то критики XVI в. указывали, что в трагедии действуют короли и знать, а в комедии — простые люди.

Примеры модификаций можно было бы умножить Они говорят о том, что на протяжении XVI—XVIII вв. «Поэтика» воспринималась критиками как произведение «современное» им, как живая соучастница художественного творчества этой эпохи. Теоретикам этой эпохи важно было прежде всего раскрыть у Аристотеля правила и принципы поэтического искусства, применимые в литературе Нового времени. Для этого они примиряли Аристотеля с Горацием, с одной стороны, и Платоном — с другой.

«Диктаторство» аристотелевских правил было отвергнуто романтиками. К началу XIX в. Аристотель сошел со своего пьедестала в литературе, и именно в это время открылись новые перспективы в изучении его наследия. То, о чем писал Лессинг в «Гамбургской драматургии» (статья 75), требуя, чтобы Аристотеля изучали «из него самого», стало практически осуществляться молодой историко-филологической наукой, которая занималась реконструированием «античного лица» древних авторов. Задача, взятая на себя филологией, меняла ориентир исследований текста Аристотеля, который был задан еще ранними греческими комментаторами и оставался действенным вплоть до XVIII в. С первых веков н. э. у Аристотеля искали преимущественно то, что сближает его с Платоном или Горацием и соответствует собственным философским взглядам комментатора. В XIX в. филологи впервые стали рассматривать Стагирита с определенной дистанции, открывая у него то, что принадлежит только ему и отличает его как от Платона, так и от Горация. Это несходство главных ориентиров не исключало, однако, научной преемственности: заложенная итальянскими гуманистами XVI в. традиция не могла исчезнуть бесследно, не оказав своего влияния на науку XIX в.

Филологическое изучение аристотелевской «Поэтики»

в XIX в. приняло троякую форму. Самым распространенным типом исследования стал анализ смысла отдельных терминов «Поэтики». И здесь очень сильно сказалась зависимость новой науки от своей предшественницы — литературной критики XVI в.: в поле зрения ученых XIX—XX вв. попали прежде всего проблемы, волновавшие теоретиков классицизма,— «катарсис», «мимесис», «природа» и «искусство». Однако само их толкование стало теперь иным и по методу, и по получаемому результату. Доискиваясь до подлинного смысла этих понятий, филологи поднимали «целину» текстов, привлекая многочисленные параллели из самого Аристотеля и других авторов и своими выводами обосновывали новую трактовку терминов. Так, уже в середине XIX в. вышла в свет солидная работа Я. Бернайса [33], в которой отвергались известные толкования «катарсиса» как нравственного очищения и приводились доводы в пользу медицинского понимания этого слова как «нервной разрядки», «облегчения». Смысл «катарсиса» Бернайс раскрывал, ссылаясь на объяснение термина в «Политике» Аристотеля (VIII, 7, 1342a), и в качестве подтверждающего довода приводил тексты Ямвлиха (De mysteriis, I, 11) и Прокла (In Platonis Rem publicam ed. Bas., p. 360—362).

После Бернайса несколько поколений ученых продолжают искать новые текстуальные параллели и предлагать новые толкования «трагического очищения». Так, сравнительно недавно на страницах журнала «Гермес» [34] выступили В. Шадевальдт и М. Поленц с подробнейшим анализом смысла и словоупотребления аристотелевских «страха» (φόβος) и «жалости» (ἔλεος) и с новыми вариантами понимания «катарсиса» в «Поэтике» (VI, 1449b 26).

Шадевальдт предложил гипотезу, согласно которой Аристотель в своем определении трагедии воспользовался двумя ходовыми в его время понятиями «удовольствия». Одно из них — это удовольствие, получаемое от словесного искусства, которое заставляет слушателя переживать чувства (Шадевальдт называет их Elementar-affekte) испуга и растроганности (в статье подробно рассматривается значение слов φόβος и ἔλεος); второе — это удовольствие, которое испытывает человеческий организм, когда получает освобождение (катарсис) от того, что его удручает, когда из состояния смятения приходит в равновесие в свое нормальное состояние. Соединив вместе эти два понятия об удовольствии, Аристотель, утверждал Шаде-

вальдт, дал определение трагедии, которое было свободно от того «волшебства», о котором говорили софисты, и одновременно низводило на нет платоновские нападки на нее. Ведь удовольствие, вызываемое катарсисом, не может портить нравов: оно безвредно и неопасно. Мало того, оно вообще не имеет никакого отношения к этике. Под словами «страх», «жалость» и «очищение» Шадевальдт, следуя Дирльмееру [35], понимал первичные чувства и приходил отсюда к выводу, что эффект трагедии для Аристотеля никак не обусловлен целью морального воспитания, а сводится к трагическому «потрясению», которое связано с действием этих первичных физических чувств.

В своем отклике на статью Шадевальдта М. Поленц («Furcht und Mitleid». Ein Nachwort, Hermes, 84, 1956, S. 49—74), не пускаясь в полемику, приводил, однако, большой фактический материал для доказательства, насколько классической греческой культуре был свойствен тот этический взгляд на поэзию, в котором Шадевальдт отказывал Аристотелю.

Значение филологических работ рассмотренного типа можно сравнить с моралью известной басни о крестьянине и его сыновьях. Крестьянин, умирая, открыл своим детям, что на его поле зарыт клад. После смерти отца сыновья перекопали все поле, но клада не нашли, зато осенью получили обильный урожай. Филологи перекопали огромное поле греческих текстов, греческого языка и реалий, доискиваясь до тончайших оттенков смысла того или иного слова, раскрывая все возможные параллели и ассоциации. Их жатва — это чаще всего твердо установленный объем понятий отдельных терминов, или исследование тех камней, из которых построено здание греческой культуры. Не понимая своеобразия этих «камней», нельзя составить себе представления о здании в целом. Однако «камни» — это еще не само здание.

Обсуждение аристотелевского «катарсиса» филологами XIX—XX вв.— один из ярких примеров и действенности и ограниченности их метода. При всей тщательной работе, проделанной ради изучения «катарсиса», дилемма медицинского — морального толкования его до сих пор не может считаться окончательно решенной. Так, уже в самое последнее время этическая трактовка «катарсиса» в противовес бернайсовской, на которую опирался Шадевальдт, получила еще одно обоснование в книге бол-

гарского ученого А. Ничева «Загадка трагического катарсиса у Аристотеля» (София, 1970) [36], в которой автор находит для себя новые источники аргументации в самой греческой трагедии.

Формулу «катарсис подобных чувств» А. Ничев понимает как содержащую родительный падеж объекта, т. е. как освобождение от чего-то, «жалость» — как жалость зрителя к невинно страдающему, «страх» — как страх перед тем, что может постичь героя пьесы, «великую ошибку» — как моральную вину героя, как нарушение им справедливости, совершаемое по ходу действия драмы, а не за сценой (так, например, вина Эдипа — это не убийство Лаия, а его «гневливость» — ὀργιλότης, неправильное отношение Эдипа к Креонту и Тиресию). Ключ к разгадке «катарсиса» болгарский ученый находит в употребленном в «Поэтике» выражении *παρὰ δόξαν* («по ложному мнению») и неизбежность очищения зрителей от страха и жалости объясняет тем, что по ходу событий в пьесе меняется представление зрителя о герое. Свою мысль А. Ничев резюмирует словами:

«Природа трагического катарсиса состоит в «очищении» зрителя от жалости и страха, в изгнании этих чувств. Почему зритель должен от них освобождаться? Потому что они неуместны. Почему неуместны? Потому что они опираются на ложные мнения (δόξαι) относительно невиновности героя и относительно божественного приговора, который падает на героя. Почему возникают ложные мнения? Потому что способность человека к умозаключениям ограниченна и несовершенна, в результате чего человек создает ложные силлогизмы, а из них возникают ошибочные мнения. Эти δόξαι, которые возникают в повседневной жизни на каждом шагу, могут касаться столь великих вопросов, что эти вопросы заслуживают рассмотрения в литературе. Таким образом, литература приобретает ценность и значение, как средство, способное опровергать ошибочные мнения, предварительно подвергнув их критике. Однако она подвергает их критике после того, как сначала вызывает к ним доверие как к мнениям допустимым и несомненным. В действии драмы их допустимый и несомненный характер подвергается сомнению и в конце концов опровергается» (стр. 128).

Результат работ подобного рода, независимо от расхождений во взглядах между филологами, сводится преж-

де всего к замене той трактовки «Поэтики» Аристотеля, которую создал классицизм, новой ее трактовкой, основанной на тщательном изучении античных текстов. Эту задачу «демифологизации» Аристотеля, которую исследования терминологического характера выполняют «по частям», в более широком плане ставят перед собой работы второго типа, рассматривающие всю «Поэтику» в целом. Наиболее последовательно противопоставление «старого» понимания Аристотеля новому проведено в книге Бутчера «Аристотелевская теория поэзии и изящных искусств», вышедшей в свет в 1894 г. и к середине XX в. выдержавшей пять изданий. Содержание «Поэтики» противопоставлено Бутчером, с одной стороны, тому, как толковали ее новоевропейские критики, с другой — самой литературе Нового времени.

Твердо придерживаясь буквы аристотелевского текста, Бутчер опроверг в своей книге распространенные переосмысления «Поэтики», показывая ошибочность толкований, которые получала аристотелевская фраза «Искусство подражает природе» («Физика», II, 2,2 194а21), неправомочность приписывания Аристотелю учения о дидактической функции поэзии, о трех единствах, о социальном ранге героев, особо подчеркивая отличие идеального героя Аристотеля от героя новоевропейской драмы. Снимая наслоения, которыми обросла «Поэтика», ссылаясь на то, что о многих эстетических проблемах Аристотель никогда не размышлял, хотя его не в меру усердные поклонники извлекали из его сочинений готовые ответы на них [37], Бутчер реконструировал содержание «Поэтики» и дал ей интерпретацию, которая до сих пор остается наиболее полной в филологической науке. Основная методологическая установка автора книги сводится к тому, что «Поэтика» не может быть прочтена в отрыве от остальных сочинений Аристотеля, а основная проблема, которую исследователь стремится выяснить,— это вопрос о том, как соотносит Аристотель искусство и эмпирическую реальность.

В качестве отправной точки для истолкования «Поэтики» Бутчером взято учение Аристотеля о двух видах искусства (мастерства — τέχνη) [38]: искусстве, создающем утилитарные предметы (πρός τ'ἀναγκαῖα), и искусстве, предназначенном для «препровождения времени» (πρὸς διαγωγήν), имеющем свою особую цель, отличную от ди-

дактики, морали, политики. И знаменитая фраза «Искусство подражает природе» (ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν) получила свое объяснение из того контекста, в котором она употреблена Аристотелем: природа, которая означает в этом месте не эмпирическую реальность, а творческую, созидающую силу (от φύω — «расту»), имеет дело с материей (ὕλη) и формой (εἶδος) и соединяет их вместе, стремясь при этом к определенной цели, искусство похоже на природу, поскольку и оно имеет дело с материей и формой и ставит перед собой определенную цель. При этом искусство «восполняет» природу, осуществляя ту цель, которой природа своими собственными силами бывает не способна достичь [39].

Опираясь на эту общую концепцию искусства, Бутчер истолковал аристотелевское «подражание» как идеализацию природы, как воплощение той цели, которая бывает недоступна в реальной жизни. В отличие от гуманистов Возрождения английский филолог увидел идеализирующую роль искусства не в изображении сверхъестественных красот природы или исключительных моральных качеств, а в воспроизведении жестких необходимых логических связей между явлениями жизни, в изображении причинного сцепления событий, каким оно должно быть. «Произведение искусства,— писал Бутчер,— есть образ (image) впечатлений или «вымышленные картины» самостоятельной реальности, отразившиеся в уме слушателя. Реальность, отраженная таким образом,— это события человеческой жизни и человеческая природа. К этому мы должны сделать добавление, которое есть главная мысль аристотелевской доктрины. Подражание в своей высшей форме, а именно в поэзии, есть выражение универсального элемента в человеческой жизни («Поэтика», IX, 3). Если мы попытаемся раскрыть аристотелевскую идею в свете его собственной системы, то скажем, что изящные искусства отбрасывают преходящее, частное и обнаруживают постоянные и существенные черты оригинала. Они открывают форму (εἶδος), к которой предмет стремится, тот результат, к которому природа тянется, но достигает редко или никогда. За индивидуальным искусство находит универсальное. Оно проходит по ту сторону голой реальности, данной в природе, и выражает очищенную форму реальности, освобожденную от случайностей, от условий, которые мешают ее развитию. С этой точки зрения реальное и

идеальное не противоположны друг другу, как иногда их понимают. Идеальное — это реальное, но избавленное от противоречий, раскрывающее само себя по законам своего собственного существования, независимо от внешних влияний и превратностей случая» [40].

Под углом зрения этого главного свойства подражательного искусства в книге Бутчера освещены и частные стороны поэтической теории Аристотеля: на поэтическую правду и на цель искусства Бутчер смотрит как на соблюдение правил, как на воспроизведение не случайной, а причинной зависимости между явлениями.

Филологические работы подобного рода, восстанавливающие оригинальный облик Аристотеля, дополняются работами третьего типа, в которых «Поэтика» анализируется не только в контексте других его сочинений, но и на фоне других памятников литературно-критической мысли античности. Это — общие курсы греческой (шире — античной) литературной критики. В них делаются попытки систематизировать и классифицировать доступный нашему изучению материал античных источников, содержащих суждения о словесном искусстве. «Поэтика» Аристотеля помещается здесь в один ряд с произведениями его собственной эпохи и включается в общую схему развития античной литературной теории. Разработка этой схемы в филологии XIX—XX вв. прошла через три этапа.

Первым этапом ее построения была книга французского профессора Эм. Эггера «Обзор истории критики у греков» (1849) [41]. Книга Эггера написана в русле господствовавшего в филологии середины XIX в. исторического позитивизма, и для ее автора история тех или иных учений — это прежде всего история их носителей, то есть история людей и книг, показанная в материальной осязаемости бытовых деталей, а любое философское учение — это стройная система, где все части взаимосвязаны и обусловлены друг другом. Внимание французского филолога сосредоточено вокруг литературной теории Аристотеля, недаром и сама книга родилась как плод его занятий «Поэтикой» в Нормальной школе. Соответственно и весь материал сосредоточен вокруг главы об Аристотеле, как вокруг ее основного ядра, что отражено и в названии глав (гл. 1 «Критика до философов», гл. 2 «Критика у философов до Аристотеля», гл. 3 «Аристотель», гл. 4 «О критике у греков после Аристотеля»). Интерес к материальной ис-

тории, где прежде всего важна осязаемая деталь, заставил Эггера особо выделить «бытовую», если можно так выразиться, сторону существования литературы и суждений о ней. Вся первая глава книги отведена рассмотрению того официального контроля, которому подвергалось исполнение поэтических произведений (эпоса, лирики, драмы).

Эггер начинает книгу с рассказа о состязаниях рапсодов, на которых впервые стал произноситься суд об исполнении гомеровских поэм, подробно останавливается на деятельности комиссии Писистрата, сообщает любопытные сведения о том, как осуществлялся конкурс драматических произведений: сначала при шумных криках толпы зрителей, которые своей непосредственной эмоциональной реакцией решали судьбу пьесы, а потом в специальной комиссии пяти архонтов, которая выносила свой предварительный суд и допускала или не допускала пьесу до сцены, а затем выносила свой окончательный приговор. В общее русло этих официальных или публичных суждений попадает у Эггера и та взаимная критика поэтов, которой была наполнена афинская сцена.

Переходя от этой полисной, гражданской стороны обсуждения поэзии к критике у философов, Эггер в одной главе рассматривает первых философов, софистов, Сократа, Платона. Хотя по замыслу исследователя эта глава должна раскрывать этап, подготовивший Аристотеля, о соприкосновении Аристотеля с его предшественниками говорится только в параграфе о Платоне. Эггер находит у Платона наметку той теории литературы, которая в своем полном виде была разработана Аристотелем. На творчество обоих философов Эггер смотрит как на философскую систему, в которой метафизика, этика, политика определяют собой отношение философа к литературному творчеству, а соответственно и в самой их литературной теории филолог выделяет один общий объект — учение о подражании. В философии Платона Эггер признает самым главным учение об идеях, а в его взглядах на литературу — учение о вдохновении, энтузиазме, одержимости и о подражании как основе искусств, требующих вдохновения. Эггер подчеркивает универсальную сторону деятельности Платона, находя у него первую постановку тех вопросов, которые после него не переставали привлекать внимание мыслителей,— о роли подражания в искусстве, о вдохновении, о контроле над искусством. Эггер

характеризует Аристотеля как завершителя и обобщителя трехвекового опыта греческой культуры — именно с заявления об этой роли стагирского философа начинается глава о нем. Сам разбор творчества Аристотеля проведен под двумя углами зрения: показана аристотелевская широта охвата материала (перечислены все сохранившиеся и несохранившиеся сочинения его, имеющие отношение к литературе) и затем дан анализ содержания «Поэтики». При этом определено место, которое занимает поэтическое искусство в аристотелевской системе учения о знании и выявлены некоторые нити, связующие теорию Аристотеля с художественным опытом и литературной теорией его эпохи. Эти нити намечены еще очень слабо и протянуты лишь к небольшому количеству фактов. Так, когда Аристотель пишет о способах и средствах подражания и о сходстве эпоса и трагедии, Эггер усматривает тут зависимость от Платона; когда Аристотель говорит о подражании «лучшему», о воспроизведении предмета таким, каким он должен быть, Эггер видит в этом влияние работ Фидия, Зевксида, Паррасия; а слова о том, чем отличается поэзия от истории, французский исследователь толкует как первое обобщение опыта работы греческих историков.

Улавливая связь Аристотеля с его эпохой, Эггер давал оценку «Поэтики» и восстанавливал ее «двойное лицо»: «Поэтика» несет в себе правила хорошего вкуса в искусстве и в этом ее безусловная ценность; в то же время она опирается на опыт только одной классической греческой литературы, и в этом ее неизбежная узость и ограниченность.

Второй опыт построения общей схемы развития античной литературной теории (шире — античной литературной критики) был предпринят в 30-е годы XX в. английскими филологами Сайксом и Аткинсом. Характер предложенной ими новой схемы был обусловлен наметившимся в начале XX в. переходом классической филологии от антикварного собирания источников к попыткам установить историю идей наряду с историей фактов. В книге Сайкса «Взгляд греков на поэзию» (1931) и книге Аткинса «Литературная критика в античности. Очерк ее развития» (1934)[42] был по-новому, по сравнению с книгой Эггера, охвачен круг основных проблем, по-новому расположен материал и по-новому намечены связи между звеньями единой цепи. Главным предметом изучения теперь стали не реалии, не та форма, в которую облекались суж-

дения о литературе, а те проблемы, которые в них ставились, прежде всего вопросы о происхождении искусства и о его функции.

В книге Сайкса, которая задумана автором шире, чем это отражено в ее названии, и охватывает не только поэзию, но и прозу, сам материал расположен иначе, чем у Эггера. Если в книге Эггера к Аристотелю подводили два парных канала (критика нефилософская и философская), то у Сайкса доаристотелевский период рассмотрен хронологически в трех главах (гл. 1 «Ранняя критика», гл. 2 «Аристофан», гл. 3 «Платон»). В них в качестве сквозного стержня ставится вопрос о том, как на протяжении всего этого времени греческие мыслители и поэты смотрели на функцию и происхождение (природу) искусства. При этом в каждой из этих проблем освещается оппозиция двух точек зрения: гедонистическая функция противопоставляется дидактической, учение об иррациональном источнике поэзии — учению о рациональном. При таком подходе к предмету на одну линию оказываются поставленными Гомер и софисты как сторонники гедонизма. И по сравнению со схемой Эггера у Сайкса появляется новая фигура, Пиндара, высказывавшего немало мыслей о своем собственном творчестве.

Схема, которую строит Сайкс, приобретает вид пучка с расходящимися нитями: в первый, начальный период античной культуры (VIII—V вв. до н. э.) здесь помещены истоки всех тех проблем, которые потом станут темой постоянного обсуждения у критиков. В эпосе Сайкс находит первое признание гедонистической (Гомер) и дидактической (Гесиод) функции поэзии, у Ксенофана — первое косвенное открытие пути для изучения принципов поэтического творчества, у Пиндара — первый намек на двойной источник поэзии (талант — мастерство), у софистов — первую попытку раскрыть те принципы, которые лежат в основе человеческой речи.

От первого, «зародышевого» периода Сайкс прочерчивает прямую линию к Аристофану и Платону. Аристофан по этой схеме продолжает ксенофановский дидактический морализм. Платон доводит его до логического предела, требуя изгнать Гомера и трагиков из идеального государства и по-новому объясняет саму природу поэзии и ее происхождение. Сайкс показывает, как после «Иона», где слышится отголосок поставленной уже Пиндаром ди-

леммы «вдохновение — ремесленная умелость», Платон в «Государстве» переносит на поэзию заимствованное им из танцевального искусства понятие «подражания» (μίμησις) и тем самым создает новую концепцию происхождения поэзии и ее сущности. Трактовка поэзии как «подражания» заставляет Платона предъявить словесному искусству два уничтожающих обвинения: обвинение в порче нравов и обвинение в незнании, в неспособности проникнуть в сущность вещей.

Представив Платона строгим цензором и критиком поэзии, Сайкс противопоставил ему Аристотеля как защитника поэзии, разрубившего гордиев узел платоновских обвинений. В новой метафизике Аристотеля и в его новой трактовке «подражания» Сайкс увидел логическую основу тех двух аргументов, которые в «Поэтике» служат доводами, опровергающими оба платоновских упрека поэтическому искусству. Один из этих доводов — признание универсального характера поэзии, ее связи со всеобщим. Он вытекает из аристотелевской формулы «становления», которая направлена против платоновской теории идей и помещает сущность вещи в ней самой, а не вне ее. Акцентирование всеобщего как непременного составного элемента поэзии Сайкс связывает с аристотелевской антропологией и этикой, с учением о человеке как существе общественном: только то, что доступно и понятно всем, целому обществу, может стать предметом и составной частью поэтического искусства. Этим аргументом снималось платоновское обвинение поэзии в «незнании».

Второй довод — это новое учение Аристотеля о наслаждении, которое несет в себе поэзия. Сайкс останавливает свое внимание на двух сторонах его: на том, что само понятие «наслаждения» наполняется у Аристотеля новым содержанием, получая смысл «удовольствия, приносимого знанием», или «интеллектуального наслаждения», и на том, что Аристотель первый создал учение, согласно которому каждый вид искусства сопряжен с особым, лишь ему одному свойственным типом удовольствия. Именно в этом утверждении специфики искусства, наличия особых критериев, которыми искусство должно оцениваться, не совпадающих с критериями этическими и политическими, Сайкс увидел историческую роль «Поэтики» Аристотеля, предложившего теорию, которая осталась жить в последующие века.

Схема Сайкса легла в основу уже упоминавшейся двухтомной работы Аткинса, которая охватывает значительно больший фактический материал, чем книга Сайкса. Актинс уделяет больше внимания, чем Сайкс, технике словесного искусства, и в его книге развитие античной литературной теории представлено уже в виде двух русел — риторики и поэтической теории.

Оба исследователя рассматривают античную теорию поэзии под тремя углами зрения: как обусловленную той средой, культурной и социальной, в которой она возникла, как теорию, несущую зачатки последующих теорий, и как теорию, истинность которой проверяется непосредственным опытом литературы, древней и новоевропейской. Сайкс находит общие черты в том, как критикуют литературу Платон и Лев Толстой, в том, как относятся к поэтическому слову Аристотель и Кольридж, он подчеркивает различие между античным представлением о поэте как о ремесленнике и новоевропейским, зародившимся не ранее Драйдена, отношением к поэту как к творцу и высказывает сожаление по поводу того, что Платон не смог признать ошибочность антитезы между двумя способами подхода к реальности, которые на самом деле никогда не соперничают друг с другом. Аткинс усматривает у Шекспира («Сон в летнюю ночь») отклик платоновского учения об интуиции как о пробуждении спящих в поэте сил для ви́дения идеальной правды. Аристотеля он критикует за то, что тот больше анализирует структуру и мысль трагедии, чем ее обаяние и красочность, и за то, что Аристотель нигде не обращается к великим проблемам, которые были связаны с греческой трагедией: к проблеме судьбы, человеческой участи, отношения человека к космосу.

От этого тройного освещения предмета отказался Грубе в книге «Греческие и римские критики» (1965) [43], последней известной нам работе по истории античной литературной критики. Исследование Грубе может рассматриваться как третий этап в построении схемы развития античной литературной теории, схемы, наименее схематической из всех предлагавшихся.

Грубе воздерживается от высказываний, нравится ли ему античная теория или нет, и от исследования античных традиций в Новое время и старается привлечь внимание к самим текстам. В поле его зрения попадает теперь значительно больше материала и текстов, и авторов. Особая

глава отводится Фукидиду, Сократу, Исократу, специальный параграф — «Политике» Аристотеля. Филолог стремится прежде всего восстановить с наибольшей детализацией индивидуальный облик учения того или иного автора, и перекличка мотивов интересует его лишь во вторую очередь.

Подводя общий итог работы, которую вела и ведет филологическая наука, раскрывая облик Аристотеля как критика и теоретика литературы, мы можем говорить о двух путях, по которым идет эта работа. Один из них — это путь реконструкции содержания тех основных понятий, которыми пользуется Аристотель в «Поэтике». Сюда относятся исследования о терминах «искусство», «подражание», «очищение», «ошибка» («вина»), «характер» и др. Второй — это путь схематического обзора содержания «Поэтики» в сопоставлении или без сопоставления с другими памятниками античного учения о словесном искусстве. Объектом изучения здесь служит весь круг проблем, затронутых Аристотелем: «природа и функция искусства», «идеальный герой», «правда искусства» и др. Метод рассматривания этих проблем одинаков с методом анализа отдельных терминов: в обоих случаях филолог привлекает материал, который он находит в других сочинениях Аристотеля («Этике», «Метафизике», «Физике», «Политике») и восстанавливает единую концепцию философа. «Поэтика» включается в общую систему аристотелевского учения о знании и получает свое место в ней. В качестве основных «столпов» аристотелевской теории при этом выступает учение об универсальном характере поэзии и об ее собственных эстетических критериях, отличных от критериев внелитературных. Концепция Аристотеля рассматривается как «монолитная», единая, и с другими концепциями она сопоставляется по признаку «похоже/непохоже» без расчленения на какие-либо слои.

Однако такой способ разглядывания Аристотеля «сверху», исходя из общей схемы, оставляет нераскрытой работу, проделанную самим Аристотелем над своими источниками. Дальше случайных замечаний о том, что Аристотель в таком-то случае заимствовал понятие у своего предшественника и придал ему новый смысл, наблюдения над методом работы самого Аристотеля обычно не идут. А между тем именно реконструкция метода работы должна предварять реконструкцию ее результата. Понимание

смысла сказанного Аристотелем в «Поэтике» не возможно не только без учета содержания его основных философских сочинений, оно не возможно и без знания того, как использовал Аристотель наследство, полученное им от предшественников, какими приемами пользовался, что брал и что не брал себе, из какого в какой контекст переносил заимствованное. Наблюдение над тем, как обращается Аристотель со своими источниками, не может ограничиться спорадическим анализом отдельных мест и должно вестись последовательно по всему тексту «Поэтики», так как только такой разбор даст возможность воссоздать картину действующих в аристотелевском тексте тенденций отбора материала и его переосмысливания и позволит восстановить разные слои в аристотелевском тексте.

В полном объеме эта задача не поддается решению из-за отсутствия у нас многих текстов, которые имел в своем распоряжении Аристотель. Тем не менее и на том материале, который нам доступен, она может быть поставлена с посильным приближением к истине.

ДОАРИСТОТЕЛЕВСКОЕ УЧЕНИЕ О СЛОВЕСНОМ ИСКУССТВЕ

1. Поэзия: Гомер и Пиндар

Источником наших сведений о том, как понималось и толковалось словесное искусство до Аристотеля, служат три типа памятников: поэзия (эпос, лирика, драма), повествовательная и ораторская проза (сочинения Фукидида, софистов, Исократа) и проза философская (диалоги Платона, фрагменты Гераклита и Демокрита). Они отличаются друг от друга не только тем, что это произведения разных жанров, но и тем, что в жизни греческого общества они занимали неодинаковое место и выполняли не одно и то же назначение. В этом их несходстве кроется одна из причин того, что каждый из названных типов в известной мере самостоятелен и осмысливает словесное творчество на свой собственный лад.

Поэзия по способу своего бытования была связана с обстановкой торжественного праздника. В гомеровском эпосе певцы показаны как непременные участники застоль-

ных пиршеств: Фемий в доме Одиссея поет для увеселения женихов Пенелопы («Одиссея», I), слепой Демодок поет на пиру у царя феакийцев Алкиноя («Одиссея», VIII), и об этом пире так говорит Одиссей:

Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха
Видеть, как целой страной обладает веселье, как всюду
Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая... [44]

(«Одиссея», IX, 5—7)

Для развлечения гостей при дворах тиранов слагали свои стихи такие лирики, как Анакреонт или Ивик. Оды Пиндара прославляли победителей на общегреческих играх, а постановка драмы была частью культовых празднеств в честь Диониса [45]. Эта окружающая поэзию атмосфера праздничного торжества определила собой ту исходную позицию, с которой сущность поэтического искусства — его предмет, происхождение и функция — осмысливалась в самом раннем доступном нашему изучению памятнике, в гомеровском эпосе — «Илиаде» и «Одиссее». Эпический поэт ощущал словесное творчество, пение или рассказ, прежде всего как «пебудничное»: великое по своему содержанию, таинственное (иррациональное) по происхождению и чарующее, услаждающее по своему действию. О том впечатлении, какое оно производит на слушателя [46], он говорил стереотипными формулами постоянных эпитетов: «сладостный» (ἡδύς, γλυκύς), «увлекательный» (ἱμεροεῖς), «нежный» (μαλακός) и глаголов: «услаждаю» (τέρπω), «очаровываю» (θέλγω). Сладостны речи Нестора:

. . . . .и Нестор
Сладкоречивый восстал, громогласный вития Пилосский;
Речи из уст его вещих, сладчайшие меда лилися.

(«Илиада», I, 247—249)

Сладостную песнь (ἡδεῖαν ἀοιδήν) даровала муза певцу Демодоку:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то сладкопенье.

(«Одиссея», VIII, 63, 64)

Нежными и вкрадчивыми (μαλακοῖσι καὶ αἱμυλιοῖσι λογοῖσιν) речами Кирка обольщала Одиссея («Одиссея», I, 36). «Увлекательными» (ἔπ' ἱμερόεντα) называет слова поэта свинопас Евмей («Одиссея», XVII, 519). Ахилл услаждал

дух (θυμὸν ἔτερπε), воспевая славу героев («Илиада», IX, 189). Патрокл услаждал разговорами (ἔτερπε λόγοις) Еврипила («Илиада», XV, 394). Сирены очаровывают звонкой песней (λιγυρῇ θέλγουσιν) («Одиссея», XII, 44). Так же очаровывал (ἔθελγε) своим рассказом Одиссей свинопаса Евмея («Одиссея», XVII, 521).

То, о чем поет эпический поэт,— это события похода греков под Трою: Демодок поет о славных подвигах героев (κλέα ἀνδρῶν) («Одиссея», VIII, 73), Фемий — об «ахеян из Трои возврате» (νόστον 'Αχαιῶν) («Одиссея», I, 326) и о печальной судьбе данаев («Одиссея», I, 350). Певец внимателен до мелочности к фактическим подробностям похода, и в этой способности столь полно охватить предмет — особое величие его искусства: он поет о том, чего не в силах удержать обычная человеческая память, и поэтому его песни имеют «божественное» происхождение, они — дело муз, всезнающих и вездесущих. Свое отношение к предмету и источнику поэзии творец «Илиады» выразил словами:

Ныне поведайте, Музы, живущие в сенях Олимпа:
Вы — божества вездесущие и знаете все в поднебесной;
Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим:
Вы мне поведайте, кто и вожди и владыки Данаев:
Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить,
Если бы десять имел языков и десять гортаней,
Если бы имел неслабеющий голос и медную грудь;
Разве, небесные Музы, Кронида великого дщери,
Вы бы напомнили всех приходивших под Трою Ахеян.

(«Илиада», II, 485—492)

Само рождение песни внутри поэта воспринимается в эпосе как порыв, исходящий из того средоточия психической деятельности в человеке, которое грек называл словами θυμός (букв. «вздымающееся», в эпосе — местонахождение жизненной силы, чувств — мужества, удали, гнева, мысли, памяти, разума) νοός (мысль, сознание, рассудок), φρήν (букв. «грудобрюшная преграда», в эпосе — местонахождение воли, разума, чувства). Про пение Демодока в «Одиссее» сказано:

...Τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδήν
Τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.

...дар песней приял от богов он
Дивный, чтоб все воспевать, что в его пробуждается сердце.

(«Одиссея», VIII, 44, 45)

О пении Фемия Телемах говорит Пенелопе:

...Τί τ'ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
Τέρπειν, ὅππῃ οἱ νοῦς ὄρνυται.

...Как же ты хочешь певцу запретить в удовольствие наше
То воспевать, что в его пробуждается сердце.

(«Одиссея», I, 346, 347)

А сам Фемий о себе говорит:

αὐτοδίδακτος δ'εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας
Παντοίας ἐνέφυσεν.

Пению сам я себя научил, вдохновением боги
Душу согрели мою.

(«Одиссея», XXII, 347, 348)

В послегомеровской поэзии интонация торжества и праздника осталась как традиционный мотив, переходящий от поэта к поэту. На протяжении веков в эллинских стихах звучало обращение к музам, упоминались «приятные» песни, и содержанием этих песен считалась сама жизнь, охваченная возможно более широко. В эпосе Гесиода [47], ближайшем по времени к гомеровскому, эта гедонистическая линия особенно ясна:

С Муз песнопенье свое начинаем, которые песнопеньем
Радуют разум великий отцу своему на Олимпе,
Все излагая подробно, что есть и что будет,
Хором согласно звучащим...
Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи.
Все же цари от Кронида. Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос.
Если нежданное горе внезапно душой овладеет,
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь
Песню услышать служителя Муз, песнопевца, о славных
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,
И забывает он тотчас о горе своем; о заботах
Больше не помнит: совсем он от дара богинь изменился.

(«Теогония», 31—39, 94—104)

Вместе с тем, наряду с таким наслаждением и любованием поэзией, уже у Гесиода (VII в.) и Ксенофана (VI в.) [48] наметились еще два новых аспекта в осмысливании словесного искусства. Гесиод обратил внимание на присутствие вымысла (лжи — ψεῦδος) в поэзии, вложив в уста

музам слова:

Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем.

(«Теогония», 27, 28)

Поэт-философ Ксенофан назвал свое творчество «мудростью» (σοφία), которая ценнее, чем сила мужская или конская (21B2 DK, ст. 11—12). Мотив «вымысла — лжи» стал впоследствии краеугольным камнем риторической теории словесного искусства, в самой же поэзии он не получил сколько-нибудь полного раскрытия и повторялся с оттенком укора как общий упрек поэтам в неправде. Мотив «мудрости», напротив, стал отправной точкой для нового осмысливания поэзией ее назначения и тех приемов и средств, которыми она пользовалась. Первая ступень такого осмысливания представлена в лирике Пиндара, вторая отражена в комедиях Аристофана.

В поэзии Пиндара, знаменитого творца торжественных од, дан наиболее глубокий в греческой литературе опыт самораскрытия тайн поэтического таланта [49]. Свой талант Пиндар, как и Ксенофан, назвал словом «мудрость» (σοφία) и определил ее сущность. Для него «мудрость» — это врожденное свойство, лучшее, чем все то, что можно приобрести обучением:

Много есть быстрых стрел
В колчане у моего локтя.
Понимающим ясны их речи —
Толпе нужны толкователи.
Мудрый знает многое отроду —
А кому потребно учение,
Те как вороны
Оба каркают болтливо и праздно
Против божественной птицы Зевса [50].

(«2 Олимпийская ода», ст. 84 сл.)

И как обладатель этого врожденного свойства Пиндар осознавал себя пророком и истолкователем муз. Если эпический поэт просто внимал музе, то творец од обращался к ней со словами:

Μαντεύεο, Μοῦσα, προφατεύσω δ'ἐγώ.

Прорицай, Муза, я же буду толкователем,—

(Фр. 150, Snell)

прилагая к себе глагол προφατεύω, который принято было относить к дельфийскому оракулу [51].

Свою роль толковника муз поэт видел в умении найти способ (τρόπος) соединения слов и напевов, пригодный (πρεπόντως) для прославления героев — победителей на общегреческих играх:

Муза встала рядом со мной,
Ибо мною обретен новоблещущий лад,
С дорийским напевом слаживающий праздничную речь.
Венки на этих кудрях
Зовут меня к долгу, восславленному богами,
Зовут меня слить
Перезвоны лир, переклики флейт и склад слов
По достоинству Энесидамова сына

(«3 Олимпийская ода», ст. 3—9)

Он живо ощущал напряженность своего творчества, свою собственную активность:

А чтобы восславить
Счастье Эакидов,
Силу их мышц,
Железные их войны,—
Пусть разровняют передо мною поле для дальних прыжков!
Толчок колен моих крут,
Орлы взмывают и за море!

(«5 Немейская ода», ст. 18 сл.)

И в поэтической речи Пиндар открывал новую сторону: ее способность не только услаждать, но и «бить по цели», достигать намеченного:

Этому дому
Попутным ветром песенной славы
Повей, моя Муза:
Моя речь о великом, как стрела из лука,
Метко ударит в цель

(«6 Немейская ода», ст. 28 сл.)

Милый их город
Осияю я огненной моей песней,
Чтобы быстрее кровного коня,
Чтобы быстрее крылатого корабля

Повсюду бы разлеталась моя весть —
Если только дала судьба блюсти руке моей
Сад Харит.

(«9 Олимпийская ода», ст. 22 сл.)

Такая повышенная заостренность внимания на «энергии» собственного творчества заставляла Пиндара по-новому осмысливать и само художественное произведение, видеть в нем не только «усладу», но и плод работы художника. Этот новый угол зрения воплотился в тех эпитетах, метафорах и сравнениях, при помощи которых Пиндар говорил о своих одах и гимнах. Так, например, он называл свой гимн «пестрым» (ποίκιλον), указывая на то, что он составлен из разных частей («6 Олимпийская ода», ст. 86), а построение зачина в одах сравнивал со строительством здания:

Золотые колонны
Вознося над добрыми стенами хором,
Возведем предверие,
Как возводят дверь дивного чертога:
Начатому делу — сияющее чело.

(«6 Олимпийская ода», ст. 1—4)

Пиндар, таким образом, очень близко подходил к осознанию техники своего мастерства, но чувствовал свое искусство еще как умение составить вот эту оду, вот этот гимн. Его творчество принадлежало периоду архаики и завершало его собой в литературе.

2. Риторика: софисты и Исократ

В те же десятилетия середины V в., когда Пиндар слагал свои оды в честь победителей на общегреческих играх, проходивших в местах традиционных культовых празднеств, в «молодом» городе Афинах, где в V в. до н. э. скрестились морские пути Средиземноморья, складывался новый центр политической, экономической, торговой и духовной жизни Эллады. За короткий промежуток времени после победы над персами в битве при Платеях (479 г.) резко изменился не только внешний облик города (в 477 г. была реконструирована Пирейская гавань, в 449 г. началось сооружение новых построек на Акрополе, к 432 г. закончилась отделка Парфенона), но

и его политические институты (за два десятилетия после реформы Эфиальта в 462 г. система управления в Афинах прошла наиболее полную в античном мире демократизацию), а также и само искусство, которым жило афинское общество (на 470—420 гг. падает расцвет классической греческой драмы, живописи, скульптуры, архитектуры).

Интенсивный темп жизни демократического полиса, проявлявший себя в самых различных сферах — от торговых сделок до сжатых сроков строительства Парфенона,— приводил к тому, что своего рода героем дня или «знамением времени» в обществе становилась деятельность, опирающаяся на практический навык, работа знатока и мастера своего дела. Для обозначения такой деятельности в греческом языке существовало понятие «технэ» [52-53], передаваемое на русский язык в разных контекстах словами «наука», «ремесло», «искусство». В своем исходном значении «технэ» ближе всего стояла к нашему понятию «ремесла». «Технэ» — это то, чем занят кузнец, ткач, плотник, но одновременно это и работа ваятеля или живописца. В классический период греческой культуры (V—IV вв.) наименование «технэ» прилагалось к очень широкому кругу человеческих занятий. Так, в «Прикованном Прометее» Эсхила (ст. 510—535) при перечислении различных технэ упоминаются приготовление пищи, врачевание, всевозможные способы гаданий, обработка железа, меди, золота, серебра, а в платоновском «Софисте» (219А—С) в качестве технэ названы земледелие, уход за телом, изготовление утвари, математика, занятие охотой, борьба, искусство наживы.

В разряд этих многочисленных видов технэ в V в. вошло и словесное искусство. Уже в «Лягушках» Аристофана мы застаем термин «технэ», свободно прилагаемый к творчеству великих трагиков (ст. 780). Однако само отношение к труду писателя как к ремесленной деятельности родилось не в поэзии и не применительно к поэзии, а там, где в силу условий социальной жизни Греции этот труд действительно стал ремеслом. Писательской работой по найму, на заказ в V в. стало сочинение ораторских речей. Публичное выступление граждан в Народном собрании или в суде перед аудиторией в сотни и тысячи человек было неотъемлемой составной частью функционирования аппарата государственной власти в демократических полисах V—IV вв.

Естественный разрыв между малым числом тех, кто от природы одарен даром слова, и потребностью общества в лицах, умеющих говорить перед толпой, восполнялся в классической Греции двумя путями: обучением ораторскому мастерству и сочинением речей для клиентов, которые заучивали купленную речь и произносили ее перед судом от своего имени. В том и другом случае ораторское выступление из импровизации превращалось в работу, подчиненную определенным нормам и правилам: для того, чтобы учить красноречию или писать по заказу, надо было прежде всего знать, от соблюдения каких условий зависит успех оратора, что именно делает его речь убедительной. Исследование общих принципов ораторского мастерства было необходимой предпосылкой обучения красноречию, без которой это обучение не могло бы иметь места.

Традиция донесла до нас свидетельства о том, что уже с середины V в. в обиходе лиц, готовившихся выступать публично, существовали письменные руководства-технэ с инструкциями, подобными своду правил в любом другом ремесле. Первое такое пособие для ораторов принадлежало, очевидно, сицилийским риторам Тисию и Кораку и содержало рекомендации, как надо членить речь на части (вступление, изложение дела, эпилог) и к каким доводам следует прибегать [54]. Кем и как составлялись аналогичные руководства после них, мы достоверно не знаем. Авторами таких технэ традиция называла почти всех знаменитых ораторов (Горгия, Фрасимаха, Исократа) [55], однако подлинных фрагментов от них до нас не дошло, и самым ранним памятником этой учебной литературы, которым мы располагаем, остается псевдоаристотелевская «Риторика к Александру», составленная, по-видимому, около 340 г. [56]

Превращение ораторского выступления в дело намеренной выучки имело своим следствием не только появление свода риторических правил, не только увеличение числа лиц, способных говорить публично, но и возникновение новой области словесного творчества — художественной прозы как особого вида литературы.

Греческая художественная проза рождалась в V—IV вв. как своеобразный антипод поэзии, у которой она перенимала тематику и заимствовала художественные средства. Антиподом героического эпоса стали сочинения историков, антиподом поэтических энкомиев — энкомии риторов,

восхвалявшие мифологических и исторических персонажей. Ораторская речь предназначалась теперь не только для произнесения, но и просто для чтения. К такому жанру, например, относятся все речи Исократа.

Под влиянием этой новой художественной практики, которая развивалась в волне усиленного экспериментаторства, осмысливание писательского труда как сознательной работы не свелось к одним рекомендациям, как лучше строить ораторскую речь, но приняло разнообразные формы. Как бы в довершение пиндаровского любования творческим актом, в V в. к словесному искусству начали применяться два обобщающих термина: «пойесис» и уже упоминавшееся слово «технэ». Слово «пойесис» (от греч. «пойео» — делаю, отсюда наше слово «поэзия») в своем исходном значении «делания», «творения» стояло очень близко к «технэ». Так, у Аристофана оба слова употребляются почти как синонимы («Лягушки», 907). Похожую синонимичность можно усмотреть и в выражениях «гомеровская пойесис» (Фукидид, II, 10) и «гомеровская технэ» (Исократ, «Елена», 65). Однако уже в V в. оба понятия получили и свою терминологическую дифференциацию: слово «пойесис» стало общим наименованием стихотворной речи [57] (см. Горгий, «Елена», 9), «технэ» — обозначением писательского мастерства, писательского искусства. Аристофан поставил в один ряд с другими технэ искусство трагиков, Исократ — свою собственную «философию» красноречия («Панегирик», 10) [58]. Что именно подразумевалось в это время под «технэ», когда речь шла о литературном труде? Или какой вид приобретало учение о словесном искусстве, когда о нем говорили как о технэ? Ответ может быть только гипотетическим из-за отсутствия у нас многих древних текстов. Источники, по которым мы все же в состоянии восстановить хотя бы приблизительно первоначальное учение о словесной технэ,— это аристофановская комедия, фрагменты софистов, речи ораторов прежде всего Горгия и Исократа.

В «Лягушках» Аристофана инсценирован спор Эсхила и Еврипида за право поэта называться лучшим или мудрейшим знатоком технэ. Ход взаимной перепалки позволяет нам до некоторой степени представить себе те аспекты их произведений, в которых, как показывает комедиограф, проявлялись их умелость, мастерство, их технэ. Это, во-первых, выбор предмета, изображаемого на

сцене: Эсхил ставит Еврипиду в вину то, что он ввел в свою технэ нечестивые браки (850), а Еврипид, оправдываясь, говорит, что он показывал обычные вещи и всякий мог изобличить его технэ (959—961).

Вторая сфера, в которой действует технэ,— это тот эффект, который художественное произведение производит на сограждан. «За что надо восхищаться поэтом?» — спрашивает Эсхил Еврипида и слышит в ответ: «За то, что людей в государствах мы делаем лучшими» (1008—1009). К третьей области применения технэ в трагедии отнесено Аристофаном все то, что касается словесного выражения: соответствие речи рангу персонажей и величию мысли (1057—1060), точность синонимики (1152—1165), ясность и понятность слов (925, 926).

Уже О. Наварр усматривал в «Лягушках» пародию на софистическую критику поэтов [59]. Действительно, судя по платоновскому «Протагору» (339А — 344В), где показано толкование поэтических текстов софистами V в., Аристофан переносил в свою комедию те рассуждения о тонкостях словесного искусства, которым предавались «учителя мудрости» в домах богатых граждан. И поэтому мы в праве рассматривать аристофановский разбор технэ трагиков не столько как осознание поэзией самой себя, сколько как обыгрывание на сцене того учения, которое разрабатывали в V в. риторы-софисты. Аристофановская комедия с несомненностью свидетельствует о том, что понимание словесного мастерства как технэ было достаточно распространено в его время, но дает еще мало указаний относительно того, какую норму работы художника требовала словесная технэ и какова была обусловленная понятием «технэ» интерпретация поэтического искусства в целом. Чтобы попытаться восстановить в более широком плане сложившееся под влиянием новой ораторской практики учение о словесном творчестве как о технэ, мы должны обратиться к текстам софистов и ораторов, которые содержат большое число высказываний о слове, о словесном материале, которым пользуется оратор, и о правилах, которыми он руководствуется.

Отличительной особенностью этой, восстанавливаемой нами теперь по крупицам первой «теории», прозаической речи был ее подчеркнутый интерес к самому художественному произведению — к его композиции и словесной ткани, к применяемым в нем доводам, к воссоздаваемым в нем

типам людей, ко всему тому, что мы сейчас назвали бы «средствами словесного выражения». Этот интерес направлялся в первую очередь на то, чтобы создавать готовые рецепты для составления речей. Однако в напряженной атмосфере новотворчества новая «теория» словесного искусства не свелась к простому изготовлению правил, а затронула коренные принципы языкового существования, поставив вопрос о силе словесной экспрессии в плане онтологическом, философском.

Отправной точкой для первых софистов-риторов в их попытках осмыслить человеческую речь как технэ, как деятельность, которую можно подчинить себе, найдя для нее необходимые приемы и правила, было допущение того, что речь не связана неразрывно с «материальной реальностью», что в речи допустимы ложь, обман. Сама по себе мысль о ложной речи не была новой: ее высказал Гесиод, и после Гесиода о том, что «много лгут поэты», говорил Солон [60], о «лживых мифах» упоминал Пиндар [61], но только у софистов она получила свое обоснование и была использована для раскрытия новых сторон словесного искусства. Уже гомеровский аэд сознавал неспособность человеческой памяти удержать и сохранить все подробности исторических событий и в качестве «восполняющего средства» призывал на помощь музу [62]. Горгий, софист V в., стоя перед лицом того же факта, не обращался к музам, а предлагал свою концепцию человеческого знания как неполного, условного «мнения» (δόξα), которое из-за своей неадекватности не может не быть «ложным», но в то же время служит необходимой опорой человеческой деятельности. «Если бы все люди,— читаем мы в его «Елене»,— помнили о прошлом, разумели настоящее и предвидели будущее, то речь не могла бы быть такой [сильной], какой она [кажется сейчас] тем, кто не может беспрепятственно ни вспомнить о прошлом, ни рассмотреть настоящее, ни предугадать будущее. Посему у большинства людей почти во всех делах мнение бывает советником души. Мнение же, обманчивое и шаткое, окружает тех, кто к нему прибегает, удачами обманчивыми и шаткими» («Елена», 11).

Признав неточное мнение естественной, нормальной формой человеческого знания, софисты использовали эту логическую посылку для модификации традиционного учения о функции словесного искусства. Объектом воздей-

ствия поэзии они сделали не только человеческие эмоции, как это делала поэзия, но и «мнение», приписав мнению способность меняться под влиянием чарующих слов. В той же «Елене» Горгий писал: «Божественные заклинания с помощью слов привлекают радость, отвлекают горе. Соприкасаясь с мнением души, сила заклинания чарует, убеждает, изменяет это мнение своим колдовством. У колдовства и магии двойное искусство — душу обманывать, мнение запутывать. Сколькие скольких в скольком убедили и убеждают, придумав ложное слово!» («Елена», 10, 11).

Слово таким образом получало сложную функцию: его назначением становилось не только «услаждать», не только восстанавливать в памяти то, что было (вспомним Одиссея на пиру у феакийцев), но менять представление слушателя о существующем положении дела или формировать его по воле оратора. Эту концепцию управляющей роли слова очень метко выразил старший современник Горгия, софист Протагор, когда хвалился, что может «слабейший довод делать сильнейшим» (D—K74, A21), т. е. заставить слушателя изменить оценку событий. Хорошо известная способность человеческой речи убеждать слушателя в чем-то теперь осмысливалась как основная ее функция. О том, насколько остро ощущался и осознавался в конце V в. этот переход к новому пониманию речи как убеждающей и не связанной с отражением какой-либо конкретной действительности, позволяет до некоторой степени судить диалог Платона «Горгий», в котором инсценируется такого рода обмен репликами на эту тему:

«С о к р а т. Вот сейчас ты, Горгий, по-моему, ближе всего показал, что̀ ты понимаешь под красноречием, какого рода это искусство; если я не ошибаюсь, ты утверждаешь, что оно — мастер убеждения (πειθοῦς δημιουργός ἐστιν ἡ ρητορική), в этом вся его суть и вся забота. Или ты можешь сказать, что красноречие способно на что-то большее, чем вселять убеждение в души слушателей?

Г о р г и й. Нет, нет, Сократ, напротив, по-моему, ты определил вполне достаточно: как раз в этом его суть» (453А) [63].

Если в платоновском диалоге софистическое отношение к речи как к простому убеждению показано с явной антипатией, то сохранившиеся тексты Горгия донесли до нас голос и противоположной стороны с отчетливо звучащими

нотами восторженного любования словом, всесилием слова. Для Горгия фактически стерта грань между поэзией и прозой: единственное различие, какое он признает между ними,— это присутствие в поэзии стихотворного размера («Елена», 9). И то влияние поэзии на человеческие эмоции, которое в эпосе красочно изображалось поведением эпических героев (вспомним реакцию Пенелопы на песнь Фемия в первой песни «Одиссеи»), софист выразил рационалистическим языком, указав, что слово властвует над эмоциями человека: «Слово — великий властитель, телом малое и незаметное, свершает оно божественные дела. Ведь оно может и страх пресечь, и горе унять, и радость вселить, и сострадание умножить» («Елена», 8).

Горгий не ограничился этой простой констатацией силы слова, но как бы вошел в душу слушателя и показал, что происходит внутри человека под влиянием словесного искусства (поэзии):

«В слушающих поэзию,— пишет Горгий,— вселяется дрожь жуткая, жалость многослезная, желание любострастное, слова заставляют душу чужие беды и удачи переживать как свои личные» («Елена», 9).

Эффект поэтической речи софист показывал, таким образом, как некоторую новую психологическую реальность внутри человека, содержанием которой служат эмоции страха, жалости, страсти, а объектом, вызывающим эти эмоции,— не злоключения самого человека, но слух о чужих судьбах. И Горгий признал иллюзорность этой, возникающей под впечатлением поэзии внутренней жизни человека, но одновременно и ее ценность. Во фрагменте, сохраненном у Плутарха («О славе афинян», 5 р., 348С), Горгий называет «мудрым» того, кто сумел поддаться «обману» поэзии:

«В [трагедии] намного лучше заставить поверить в обман, чем не заставить, и поддавшийся обману более мудр, чем не поддавшийся: обманувший здесь более справедлив, потому что он сделал, что обещал, а обманутый более мудр, потому что пленяться наслаждением речи есть признак чуткости» (D — K82(76), B23).

С учением софистической риторики о цели и функции словесного искусства, о всесилии речи, которая убеждает, подчиняет себе человеческие чувства, малое изображает великим, а великое малым (Платон, «Федр», 265A), тесно связано и ее учение о тех средствах, которыми это

всесилие достигается, или о приемах словесной выразительности и аргументации. Ораторская речь должна была нравиться и создавать у слушателя определенное мнение о предмете, и оратор, сообразуясь с этим, искал такие приемы, которые бы помогали ему воздействовать на чувства и разум слушателя [64].

Нам известны основные приемы словесной выразительности греческой ораторской прозы V—IV вв. Едва ли не первым из них, введенным намеренно, было четкое членение речи на несколько частей: распределение речи по композиционному плану приписывалось первым учителям красноречия, Тисию и Кораку. Сюда относилось также использование особых жалоб (ἔλεοί) в речах для того, чтобы вызвать сострадание и сочувствие слушателей. Мастером составления таких жалоб в конце речей традиция называла софиста Фрасимаха. Подчинение речи определенному плану делало ее ясной и понятной, включение в нее жалоб делало ее трогательной. Повышение экспрессивности ораторского слова достигалось не только подчинением хода мысли оратора известной схеме, но и нарочитым распределением слов внутри предложения. Ораторы умело строили антитезы и параллелизмы, подбирали слова с одинаковыми окончаниями. Искусным мастером строить так свою речь был Горгий. Схематизировалось также и содержание ораторской речи.

Предпочтение получали особые типы аргументации как наиболее удобные для того, чтобы убеждать слушателя в том, что нужно оратору. Этот способ повышения экспрессивности речи не только существовал на практике, но и осознавался как художественный прием, как средство, при помощи которого создается произведение словесного искусства. Для обозначения приема употреблялось слово «идея» (ἰδέα), т. е. внешний облик или близкое по значению «схема» (σχῆμα) — фигура. Наиболее частое упоминание об «идеях» (приемах) речи мы находим у Исократа. В речи «Об обмене имуществом» он сравнивал приемы словесного искусства с приемами борьбы, устанавливая терминологическое значение слова ἰδέα как художественного приема: «Педотрибы учат питомцев приемам (σχήματα) борьбы, а те, кто занимается философией, излагают ученикам все приемы (ἰδέας), которыми пользуется ораторское слово» (183).

Исократ не раскрыл более подробно содержание тер-

мина, и нам трудно судить о том, подразумевал ли он конкретные средства выразительности или только само существование определенных принципов построения речи. Вероятнее всего, что термин мог применяться в том и другом смысле. Когда в «Елене» Исократ утверждает, что для каждого случая отдельно надо изобретать «идеи» (11), то тут, видимо, подразумеваются сами средства выразительности, когда же в «Бусирисе» (33) он упрекает Поликрата [65] в том, что тот погрешил против всей «идеи» похвальной речи, то, очевидно, имеются в виду некоторые общие принципы аргументации.

Доводы, применяемые ораторами этого времени, и приемы, каких они предлагали придерживаться, дают право говорить о двух точках опоры, на которых строилось изображение действительности (реальной и мнимой) в ораторской прозе V—IV вв. Это были довод «правдоподобия», «вероятности» («эйкос» — εἰκός, κατ' εἰκότων) и требование «подобающего», «должного» («препон» — πρέπον, «деон» — δέον, ὡς δεῖ). Подобно тому, как мысль о «лживой речи» — не выдумка софистов, но именно у них стала основой для интерпретации словесного искусства, оба вышеупомянутых принципа не были новооткрытием ораторов. Слово «эйкос» в обычной речи означало «похоже на правду», «естественно», «заведено». В ораторской прозе V—IV вв. так стали называть особый тип аргументации, когда за неимением фактических улик или достоверных свидетельств о реальности какого-либо события, оратор раскрывал логическую или психологическую зависимость между лицами и происшествиями и признавал, что событие могло иметь место, если оно похоже на то, что часто случается в жизни, и потому вероятно [66]. Подобный ход мысли помогал оратору строить вымышленные сюжеты, примеры чему мы находим в речах Горгия и Исократа. Горгий в «Елене», заявляя о невиновности Елены, приводил несколько возможных вариантов ситуации ее бегства. Каждая из них рассматривалась оратором как вероятная (эйкос) и придумывалась с целью вызвать у слушателя определенное отношение к героине:

«Я изложу вероятные причины, по которым могло совершиться путешествие Елены в Трою.

То, что она сделала, она сделала либо по воле судьбы, либо по замыслу богов, либо по определению необходимости, либо потому, что была насильно похищена или убеждена

словами (или пленена любовью). Если имело место первое, то обвинитель допустил ошибку: ведь человеческая забота бессильна помешать тому, чего хотят боги. Сильному слабый не может помешать, сильный командует и ведет слабого, сильный руководит, а слабый следует за ним... Если вину возложить на судьбу, то с Елены надо снять позор. Если же она была похищена силой, беззаконно обижена и нечестиво оскорблена, то ее оскорбитель и похититель — обидчик, а похищение и оскорбление Елены — для нее самой беда» (D — K82 (76), B4—6).

Подобным же образом Исократ в «Бусирисе» придумывал для своего героя подвиги, ссылаясь на то, что они «вероятны» для такого человека, как Бусирис: «Если судить о событиях по их вероятности (ἐκ τῶν εἰκότων), то кого же считать учредителем тамошних порядков, как не того, кто по отцу происходил от Посейдона, а по матери от Зевса и был в своем народе самым сильным, а у прочих стяжал самую громкую славу? Ведь не годится, чтобы зачинателем стольких благ был не [Бусирис], а кто-то другой, лишенный его достоинств» (35).

Построить ситуацию по принципу эйкос — это значило установить отношения зависимости между включенными в нее действующими лицами: Горгий подчинял Елену судьбе, богам, необходимости, силе убедительного слова и одновременно «вынимал» ее из отношений виновности перед греками; Исократ брал Бусириса, связанного узами родства с Посейдоном и Зевсом, и включал его в новые отношения с другими персонажами. В обоих случаях оратор делал это для того, чтобы вызвать у слушателей нужную ему оценку действующего лица.

О том, что довод «эйкос» («правдоподобия») не только применялся на практике, но и осознавался как основной принцип аргументации, можно судить по тому, что пишет Платон:

«С о к р а т. ...Пусть Тисий нам и скажет, что такое правдоподобие (εἰκός).

Ф е д р. Как он может быть не согласен?

С о к р а т. Вот какой случай Тисий, по-видимому, умно придумал и искусно описал: если слабосильный, но храбрый человек побьет сильного, но трусливого, отнимет у него плащ или еще что-нибудь, то когда их вызовут в суд, ни одному из них нельзя говорить правду: трусу не следует признаваться, что его избил один человек,

оказавшийся храбрецом. Тому же надо доказывать, что они встретились один на один, и напирать на такой довод: «Как же я, вот такой, мог напасть на такого?» Сильный не признается в своей трусости, но попытается что-нибудь соврать и тем самым, возможно, даст своему противнику повод его уличить» («Федр», 273А—Е).

Вторым исходным принципом работы оратора было требование соблюдать в речи «подобающее», «должное». Как и в первом случае, это требование было обобщением того, что уже существовало в художественной практике. Глагол πρέπω в гомеровском эпосе применялся там, где речь шла о бросающихся в глаза внешних признаках («Илиада», XII, 104), у Сапфо он имел уже смысл «подобает» (фрагмент 150, Lobel, Page, Max. Tyr., XVIII, 9), а начиная с V в. понятие πρέπον (δέον) стало особенно часто употребляться для обозначения нормы и соответствия в словесном искусстве [67]. Пиндар заявлял, что он составляет хвалу, соответствующую (πρέπουσαν) Энесидамову сыну («3 Олимпийская ода», 9), Аристофан намекал на необходимое соответствие художественного произведения характеру писателя, когда выводил на сцене трагика Агафона, одетого в женское платье и оправдывающего себя словами:

> Моя одежда мыслям соответствует:
> Свой образ жизни должен приноравливать
> Поэт к тем драмам, что он сам создать решил.
> Так, если драму он про женщин создает,
> То к женщинам и сам причастен должен быть [68].
>
> *(«Женщины на празднике Фесмофорий», 148—152)*

О соответствии слога речи ее основному замыслу как о «должном» (τὰ δέοντα) писал Фукидид, раскрывая метод своей работы над источниками (I, 22). В уста рапсоду V в. Иону Платон вложил слова о соответствии речи лицу, ее произносящему:

«С о к р а т ...что же именно будет в ведении рапсода?

И о н. По-моему, в его ведении будет то, какие речи приличны (πρέπει) мужчине и какие — женщине, какие — рабу и какие — свободному, какие — подвластному и какие — властителю» («Ион», 540В).

Замечание о том, что части трагедий соответствуют ее целому составу (σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνι-

σταμένην — «Федр», 268D), произнесено Платоном, как мысль достаточно общеизвестная.

В ораторской прозе IV в. это требование соответствия было осознано и сформулировано как особый принцип «подобающего», «должного», которому надо подчинять стиль и содержание речи. Исократ ссылался на него в своей программной речи «Против софистов», когда писал: «Не могут быть красивы речи, если в них не соблюдена уместность (καιρός), если они не составлены подобающим образом (πρεπόντως) и нет в них новизны (καινῶς) (13). В той же речи (16) Исократ указывал на подобающее расцвечивание речи энтимемами (т. е. особыми риторическими доказательствами.— *Т. М.*).

В похвальном слове Бусирису Исократ придал этому принципу уже более широкую и конкретную трактовку, распространяя требование соответствия на подбор фактов, необходимых, чтобы произвести на слушателя впечатление, нужное оратору:

«Знаю, как сильно ты кичишься своей апологией Бусириса и обвинением Сократа, и попытаюсь показать тебе, что в обоих речах ты допустил ошибку, не соблюдая «должного». Ведь всем известно, что кто хочет кого-либо хвалить, должен представлять его достоинства более заметными, чем это есть на самом деле, а кто хочет порицать, тот должен поступать противоположным образом. Ты же настолько далек от этого, что, заявляя, будто составил апологию Бусириса, не только не снял с него возведенную на него клевету, но и сам вдобавок приписал ему такое преступление, что страшнее и не найти. Ведь те, кто прежде стремился очернить Бусириса, обвиняли его в том, что он приносил в жертву заезжих чужестранцев, ты же вдобавок сказал, что он сам пожирал людей» (4—5).

Это обостренное чувство нормы, которой должно соответствовать художественное изображение, лежало и в основе проводившейся риторами классификации словарного состава языка. Наши источники позволяют говорить о двух ее типах. При одном из них описание велось по признаку понятности или употребительности. Следуя ему, Исократ делил слова на «новые», «чужеземные», «переносные» (метафоры) («Евагор», 9). При другой отправной точке характеристикой служило звучание слова и его корневой состав. В первом случае точкой отсчета, или нормой, было слово общеизвестное, при втором — слово простое,

несоставное. Отголосок этого второго способа звучит в «Риторике к Александру», где читаем следующее: «...существует три типа имен: простое, составное, переносное, как существует и три типа соединений: один, при котором слоги оканчиваются на гласные и начинаются с гласной, второй, при котором они начинаются и оканчиваются согласными, третий, при котором согласный соединяется с гласными» (гл. 23).

3. Философия: Платон

Наряду с ораторской прозой в IV в. еще одной, третьей формой осмысливания сущности литературного творчества в доаристотелевский период стала проза философская, в первую очередь проза платоновских диалогов.

Если ораторская проза была предназначена для большой аудитории и ориентировалась на быструю реакцию слушателей, в связи с чем свое главное внимание она сосредоточивала на приемах словесной выразительности, на средствах, помогающих управлять этой реакцией, то функция философской прозы была иная. Она не обращалась к толпе, и ее содержанием было исследование основ человеческого бытия. Релятивизму софистической риторики философия противопоставила искание онтологии, Горгиеву отрицанию возможности познания бытия — стремление найти подлинное знание. Если афинские ораторы стремились управлять настроением сограждан и вершить ходом дел в государстве, то Платон в своих беседах ставил целью найти те коренные основы, от которых, как он полагал, зависит наилучшая структура общества. Исследованию этих основ, прежде всего основ полисной этики, посвящена бóльшая часть его произведений. И огромное место в них заняла разработка программы воспитания нового типа граждан, а внутри нее — осмысливание сущности и функции словесного искусства.

Платон жил в условиях, когда поэзия и живая ораторская речь были в эллинском мире главными средствами воздействия на внутренний мир человека, на его психику, эмоции, сознание, а тем самым и главным средством его этического и эстетического воспитания. Признание огромной силы слова было для Платона само собой разумеющейся истиной, и при конструировании модели идеального государства перед ним неминуемо встала задача найти и для

искусства место в этой модели, решить неизбежно встающий вопрос: должно или не должно словесное искусство занимать то место в человеческом обществе, какое оно занимало в реальном греческом полисе его эпохи. Для этого Платону пришлось произвести оценку всей греческой поэтической традиции с точки зрения принятых им для себя (вернее для «идеального» общества) моральных норм, и, чтобы иметь возможность дать эту оценку, философ заново продумал и переосмыслил саму сущность словесного творчества.

Два вопроса, отнюдь не новые для эллинской культуры, стали в центре внимания Платона: отношение словесного искусства к человеческой личности (его творцу и его слушателю) и отношение его к реальному, объективному миру (для Платона этот вопрос приобрел более узкий смысл отношения к знанию). Платон хотел найти способ вылепить человека с заданными свойствами (эмоциями, постоянными чертами характера) и способного иметь знание о бытии. Какую роль должна была сыграть в этом словесная культура? Чтобы ответить на этот вопрос, Платон старался выявить, с каким «уровнем» человеческой личности и человеческой деятельности связано словесное творчество, что́ оно представляет само по себе. Его исследование затронуло оба вида литературы, которые существовали в Греции как «массовое» искусство: поэзию и ораторскую прозу.

Пытаясь осмыслить сущность того и другого, Платон не мог пройти мимо культивируемого риторикой понимания словесной деятельности как технэ, не мог не высказать своего отношения к нему. Это отношение сразу определилось как резко отрицательное. Искусство ловких ораторов, способных убеждать слушателя в чем угодно, он признал недостойным называться технэ, серьезной деятельностью, основанной на знании предмета, и отнес их умелость к разряду простой сноровки, опытности (см. диалог «Горгий»). Поэзию, напротив, он поставил выше простого соблюдения правил технэ, выше обычных ремесленных занятий.

В своих наблюдениях над поэзией Платон раскрыл в первую очередь ее связь с тем, что мы можем сейчас назвать интуицией, инстинктом. Ставшие в течение веков избитым общим местом упоминания муз — вдохновительниц поэта приобрели для философа свою реальную зна-

чимость. С настойчивым упорством, от диалога к диалогу у Платона повторялась мысль, что источник поэзии — это одержимость, безумие, что поэты подобны пророкам и прорицателям и творят по божественному наитию. В устах Сократа зазвучали слова, раскрывающие платоновскую концепцию мусического искусства как искусства бессознательного, интуитивного:

«Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря технэ, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так же и хорошие мелические поэты: подобно тому, как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают; так бывает и с душой мелических поэтов — как они сами о том свидетельствуют. Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное, и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным (и исступленным) и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью технэ, а божественной силой. И каждый может хорошо творить то, на что его подвигла Муза: один — дифирамбы, другой — энкомии, этот — гипорхемы, тот эпические поэмы, иной — ямбы: во всем же прочем каждый из них слаб» («Ион», 533D — 534E).

Мысль Пиндара, противопоставлявшего свой природный талант выучке («2 Олимпийская ода», ст. 84 сл.) и называвшего себя толковником музы (фр. 150, Snell), получила в лице Платона нового горячего поборника. В глазах философа поэзия как плод природного дара противостоит не только тому сочинительству, которому можно обучиться, но и всякому утилитарному знанию. Если Аристофан ценил у поэтов их практические советы и хвалил Гомера за то, что тот учил воинскому делу, Гесиода — за уроки земледелия, а Мусея — за наставления во врачебном искусстве («Лягушки», 1031—1336), то Платон доказывал, что поэт не имеет должного опыта

ни в одной из наук («Ион»), но имеет свое особое назначение. «Кто без неистовства,— читаем мы в «Федре»,— посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одной лишь технэ станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (245А).

Это внимание к связи поэтического искусства с интуицией не ограничилось у Платона повторением мотива «одержимости», но заставило его увидеть предпосылки художественного творчества в самой человеческой природе, в присущем ей чувстве гармонии и ритма. О том, что поэты творят «от природы φύσει», Платон упоминает уже в «Апологии» Сократа» (22В), в «Законах» он раскрыл тот нижний уровень человеческой природы, на котором происходит зарождение поэтического творчества:

«Любое юное существо не может, так сказать, сохранять спокойствие ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и издавать звуки, так что молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как соучастники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего сродства их со словом «радость» (653D сл.).

Рассматривая поэзию в ее генезисе на этом нижнем, глубинном уровне, Платон на том же уровне анализировал и ее воздействие на человека. Если до Платона было хорошо известно, что поэзия может горе унять и радость умножить, может заставить странника забыть о доме, а страждущего о его невзгодах, то Платон приписал ей свойство гораздо более радикальное, усмотрев в ней способность вторгаться во внутренний мир человека и не только временно подчинять его своему влиянию, но и коренным образом менять его структуру, формировать характер человека, лепить его душу («Государство», II, 377С). С приписыванием поэзии этого свойства свя-

заны и предложенная Платоном программа цензуры над искусством, и сделанные им конкретные наблюдения над самим художественным произведением.

Решая для себя вопрос, нужна или не нужна поэзия в идеальном обществе и каким путем ее можно приспособить для наилучшего воспитания граждан, Платон брал произведение поэтического искусства как объект наблюдения и анализа и протягивал от него нити в три стороны: к слушателю, который его воспринимает, к поэту, который его творит, и к внешнему миру, который в поэтическом произведении воспроизводится. И всем трем нитям Платон дал одно общее название — «мимесис».

Отказавшись поставить поэзию в общий ряд с разными видами технэ, занятиями, требующими рационального знания, Платон при помощи термина «мимесис» связывал ее с другой не менее четкой линией человеческой деятельности, которая заключалась в условном воспроизведении некоторой реальности. Самое раннее упоминание о «мимесисе» мы встречаем в гомеровском гимне Аполлону Делосскому:

> Острова Делоса девы...
>
> . . . .
>
> Дивно умеют они подражать голосам и напевам
> Всяких людей; и сказал бы, услышав их, каждый, что это
> Голос его,— до того хорошо их налажены песни.
>
> *(157, 162—164; пер. В. В. Вересаева)*

Пиндар говорил о том, как песнь флейты подражает громкому воплю («12 Пифийская ода», ст. 19—21), Геродот называл «подражаниями» те деревянные фигуры покойников, которые египтяне обносили вокруг сотрапезников во время пиршеств (II, 78, 86), а также колонны, имеющие вид пальм (II, 169) [69].

Наряду со значением внешнего сходства (звукового или зрительного) слово «мимесис» могло нести в себе и более сложный смысл «уподобления нраву», «воспроизведения характера». Слова одного с ним корня употреблялись для обозначения актерской игры («перевоплощения») и работы художника — живописца. В Ксенофонтовых «Воспоминаниях о Сократе» приведена любопытная сцена разговора на тему об «уподоблении», или «подражании» в работе художника:

«[Сократ] пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал: «Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение (εἰκασία) того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые... вы изображаете красками, подражая природе (ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθε)». «Верно», — отвечал Паррасий. ⟨...⟩ «А изображаете (ἀπομιμεῖσθε) вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства (τῆς ψυχῆς ἦθος)? Или этого изобразить нельзя?» «Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорций, ни цвета, ни вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?» «Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно?» — спросил Сократ. «Думаю, что бывает», — отвечал Паррасий. «Так это можно изобразить в глазах»? «Конечно», — отвечал Паррасий» (III, 10, 1—4; пер. С. И. Соболевского).

Новшество Платона в употреблении слова «мимесис» заключалось в том, что он переносил это понятие на поэзию и тем расширял область его применения. На само произведение словесного искусства, от которого он протягивал нити к слушателю, автору и внешнему миру, Платон смотрел с двух точек зрения, различая в нем содержание и форму, которые он обозначил словами «как и что мы говорим» (πῶς δὴ λέγομεν καὶ ποῖα — «Государство», II, 377E). Во второй и третьей книгах «Государства» он рассуждал о них на примере эпоса и мелической поэзии. Содержание, или то, «о чем надо говорить» (ἃ λεκτέον), названо Платоном применительно к эпосу словом «миф» (μῦθός), применительно к мелосу словом «логос» (речь, рассказ).

Платону было хорошо известно учение о «ложном слове» (ψευδὴς λόγος), о мнении (δόξα), которое оно внушает человеку, и он воспользовался им, чтобы придать понятию «мифа» значение «вымысла» как художественной условности, без того заведомо отрицательного оттенка «неправды», который ассоциировался с мифом в традиционной поэзии. Вот как это выражено Платоном в «Государстве»:

«В словесности же есть два вида: один — истинный, а другой — ложный?

— Да.

— И воспитывать надо в обоих видах, но сперва в ложном? ⟨...⟩

—... малым детям мы сперва рассказываем мифы. Это, вообще говоря, ложь, но есть в них и истина. Имея дело с детьми, мы к мифам прибегаем раньше, чем к гимнастическим упражнениям» (377А).

За мифом как ложным словом Платоном оставлено, таким образом, право на существование не меньшее, чем в Горгиевой «Елене», и глагол «лгать» в этом контексте получил вполне нейтральный смысл «сочинять вымысел». Платон, однако, не остановился на этой простой констатации вымысла, но пошел дальше: в мифе — вымысле он увидел ему присущее содержание, некоторую норму, хорошо или плохо выполненную. И он подверг критике эпическую поэзию за плохой вымысел, за то, что поэт «нехорошо лжет» (μή καλός ψεύδηται — 377Е).

Эпос в глазах Платона стал носителем двух видов лжи: лжи — вымысла, нейтральной, имеющей право на существование, и лжи, заключающейся в том, что этот вымысел исполнен негодным образом. «Неправильность» эпического мифа Платон увидел в том, что он воспроизводит дурные поступки, показывает недолжные этические ситуации. В содержании мифа («о чем» надо говорить) Платон искал прежде всего нравственный урок, который можно из него извлечь, и главное внимание обращал на моральную сторону поведения героев. Это приравнивание содержания к нравственному смыслу поступков красноречиво выражено словами:

«И поэты, и те, кто пишет в прозе, большей частью превратно судят о людях; они считают, будто несправедливые люди чаще всего бывают счастливы, а справедливые — несчастны; будто поступать несправедливо — целесообразно, лишь бы это оставалось в тайне, и что справедливость — это благо для другого человека, а для ее носителя она — наказание. Подобные высказывания мы запретим и предпишем и в песнях и в сказаниях излагать как раз обратное» (392А — В).

Протягивая от содержания нить к слушателю, Платон называл восприятие этого содержания «подражанием» и понимал его как что-то похожее на актерское перевоплощение во время игры. Читая или распевая миф, слушатель, по мысли Платона, рисковал и сам уподобиться тому, о чем говорится в мифе, рисковал претерпеть изме-

нения на глубинном уровне своей души, в своих привычках и своей природе. От подражания, замечал Платон, и тело, и голос, и образ мыслей становятся иными:

«Если уж подражать, так только тому, чему надлежит, то есть сразу же, с малых лет подражать людям мужественным, рассудительным, свободным и так далее... Или ты не замечал, что подражание, если им продолжительно заниматься, начиная с детских лет, входит в привычку (εἰς ἔθη) и в природу (φύσιν) человека — меняется и наружность (σῶμα), и голос (φωνάι), и духовный склад (διάνοιαν)» (395C — D).

Второй аспект эпического произведения, его форму (ὡς λεκτέον) Платон назвал словом λέξις — речь, стиль, манера говорения и рассмотрел ее в одном узком ракурсе — как авторское соучастие в речи. И здесь также отправной точкой для Платона служит «подражание», но уже не подражание слушателя воспринимающего, а подражание автора исполняющего. По признаку соучастия поэта в исполнении своего рассказа Платон разделил поэзию на три вида, введя первое четкое членение на жанры, сохранившееся и до наших дней:

«..Все, о чем бы ни говорили сказители и поэты, бывает, не правда ли, повествованием о прошлом, о настоящем, либо о будущем?

— Как же иначе?

— И не правда ли, это делают или путем простого повествования (ἁπλῇ διηγήσει) или посредством подражания, либо того и другого вместе?.. Ты знаешь начало «Илиады», где поэт говорит о том, как Хрис просил Агамемнона отпустить его дочь, как тот разгневался и как Хрис, не добившись своего, молил бога отомстить ахейцам?

— Да, я знаю.

— Так ты знаешь, что, кончая стихами:

...умолял убедительно всех он ахеян,
Паче же Атридов могучих, строителей рати ахейской,—

говорит лишь сам поэт и не старается направить нашу мысль в иную сторону. ... А после этого он говорит так, будто он и есть сам Хрис, и старается по возможности заставить нас вообразить, что это говорит не Гомер, а старик-жрец...

— Конечно.

— Стало быть, и когда он приводит чужие речи, и когда в промежутках между ними выступает от своего лица, это все равно будет повествование?

— Как же иначе?

— Но когда он приводит какую-либо речь от чужого лица, разве мы не говорим, что он делает свою речь как можно более похожей на речь того, о чьем выступлении он нас предупредил?

— Да, мы говорим так.

— А уподобиться (ὁμοιοῦν) другому человеку — голосом или обличьем (κατὰ φωνὴν ἢ κατα σχῆμα) разве не означает подражать (μιμεῖσθαι) тому, кому ты уподобляешься? ⟨...⟩

— ... один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это, как ты говоришь, трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах — оба эти приема» (392D — 394C).

При этом, казалось бы, чисто формальном делении поэзии по признаку манеры изложения Платон остается верен себе: и это «подражание» он также связывает с глубинной основой человеческой личности, с актерским перевоплощением, так глубоко затрагивающим сущность человека, что оно служит выражением этой сущности и не может меняться произвольно. Поэт, способный к одному типу подражания, не способен к другому, подобно тому, как актер или рапсод способны играть лишь определенные роли:

«— Не может один и тот же человек с успехом подражать одновременно многим вещам, будто это все — одно и то же... Ведь даже в случае, когда, казалось бы, два вида подражания близки друг другу, и то одним и тем же лицам это не удается — например, тем, кто пишет и комедии и трагедии. Разве ты не назвал только что то и другое подражанием?

— Да, конечно, и ты прав, что одни и те же лица не способны одновременно к тому и другому.

— И рапсоды не могут быть одновременно актерами.

— Верно.

— И одни и те же актеры не годятся для комических и трагических поэтов, хотя и то и другое — подражание» (394E — 395A).

Устанавливая зависимость формы от чего-то неизменного внутри ее исполнителя, Платон открывал для себя возможность связать форму, как и содержание мифа, с определенной этической линией поведения. Если при говорении как бы от своего лица, рассуждал Платон, душа говорящего бывает затронута очень глубоко, то хорошая душа не захочет соединиться с плохим содержанием, а плохая не побрезгует ничем. И отсюда Платон делал вывод, что хорошему свойствен один способ выражения (вид речи — εἶδος λέξεως), а дурному — совсем иной. Он так говорит об этом в третьей книге «Государства»:

«Существует такой вид изложения и повествования (εἶδος λέξεώς τε καὶ διηγήσεως), которым мог бы воспользоваться действительно безупречный человек, когда ему нужно что-нибудь сообщить; существует, однако, и другой вид, нисколько с этим не схожий, к которому мог бы прибегнуть в своем повествовании человек противоположных природных задатков и воспитания (φὺς τε καὶ τραφείς).

— Какие это виды?

— Мне кажется, что человеку умеренному, когда он дойдет в своем повествовании до какого-либо высказывания или действия человека добродетельного, захочется подать это так, словно он сам и есть тот человек, такое подражание не вызывает стыда... Когда же повествователь столкнется с кем-нибудь, кто его недостоин, ему не захочется всерьез уподобляться худшему, чем он сам... Повествователь не упражнялся в подражании таким людям, ему будет стыдно и вместе с тем противно отречься от себя (ἐκμάττειν — букв. «самого себя стереть». — *Т. М.*) и принять облик людей худших, чем он, которых он по своему духовному складу (τῇ διάνοια) не может уважать... у того, кто хуже и на него не похож, тем больше будет всевозможных подражаний: этот-то ничем уже не побрезгует, всему постарается подражать всерьез... и грому, и шуму ветра и града, и скрипу осей и колес... Все его подражание сведется к подражанию звукам и внешнему облику (λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν), а если и будет в нем повествование, то уж совсем мало» (396С — 397В). Само «материальное» выражение художественной формы, то, что мы сейчас назвали бы средствами выразительности, осталось почти полностью вне поля зрения философа. Лишь вскользь он упомянул о гармонии и ритме, которые должны соответствовать принятой ав-

тором манере изложения: «Если придать этому изложению подобающую гармонию и ритм, у всех правильно его применяющих получится чуть ли не один и тот же слог с единообразной стройностью — ведь отклонения здесь невелики; так же приблизительно обстоит дело и с ритмом» (397В).

Более подробно изобразительные средства рассмотрены Платоном применительно к мелосу, на содержании которого он не останавливается, считая достаточным то, что им сказано о мифе в эпосе (398 D). В средствах музыкальной экспрессии, ритме и гармонии, Платон видит, как и в содержании мифа, прежде всего их соотнесенность с определенными этическими ценностями, их связь с характером человека. Он говорит о том, что существует гармония (музыкальный лад), которая подобающим образом может подражать человеку мужественному, когда он занят бранным делом или идет на смерть, противостоя судьбе (399А — В), и что существует также другая гармония, подражающая человеку, занятому мирным трудом, здравомыслящему и умеренному (399В). Так же, как и гармонии, ритмы в платоновском понимании связаны с определенным типом жизни, Платон назвал гармонии и ритмы «подражаниями» жизни (βίου μιμήματα — 400В) и увидел в стихотворных размерах соответствие душевным качествам человека:

«Мы посоветуемся с Дамоном, а именно какие размеры подходят (πρέπουσαι βάσεις) для выражения низости, наглости, безумия и других свойств, а какие ритмы надо оставить для выражения противоположных состояний. Я смутно припоминаю, что слышал, как Дамон называл и какой-то составной плясовой размер, одновременно дактилический и героический, но не знаю, как он его строил и как достигал равномерности повышений и понижений в стихе, складывающемся из краткостей и долгот. Помнится, Дамон называл и ямб, и какую-то другую стопу — кажется, трохей, где сочетаются долготы и краткости» (400В).

Связь музыкального звучания песен с внутренней сущностью человека ощущалась Платоном настолько остро, что он выразил ее своеобразной формулой: «[Мусическое искусство] всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если

кто правильно воспитан, а если же нет, то наоборот» (400D).

Столь тесно соединенное с глубинами человеческой души, мусическое искусство в глазах Платона оказывалось столь же далеко отстоящим от рационального познания окружающего мира. В десятой книге «Государства» Платон протягивал нить от поэтического искусства к объективной реальности и за свой подражательный характер поэзия получала тут название какой-то забавы, шутки, чего-то несерьезного (παιδιάν τινα). Беря термин «подражание» в его значении «создание чего-то похожего» и рассматривая как пример такого подражания работу живописца, рисующего предметы реального мира, создающего их копии, Платон доказывал, что эти копии не имеют ценности самих вещей, и свой вывод, сделанный из наблюдений над живописью, переносил на словесное искусство, устанавливая таким путем для живописи один общий родовой признак «подражательного творчества».

Глядя на поэзию под этим углом зрения, Платон замечал ее удаленность от истины: «...творец трагедий, раз он подражатель, он естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины, точно так же и все остальные подражатели» («Государство», X, 597E).

И одновременно ее содержание осмысливалось теперь более «предметно»: объект поэзии Платон описывал как ситуацию, в которой действуют люди: «Подражательная поэзия изображает людей действующими вынужденно либо добровольно, причем на основании своей деятельности люди считают, что поступили либо хорошо, либо плохо, и во всех этих обстоятельствах они либо скорбят, либо радуются» («Государство», X, 603C).

Тот же по сути свой взгляд высказан и во второй книге «Законов», где речь идет о хоровом искусстве: «Ввиду того, что все относящееся к хороводу — это воспроизведение людей (μιμήματα τρόπων) при различных действиях, случаях, обычаях (ἐν πράξεσι . . . τύχαις καὶ ἤθεσι), так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения, то естественно, что им радуются, их хвалят и признают прекрасными, конечно, те люди, с природой или с привычками которых — либо с тем и другим вместе — согласуются слова и напевы, сопровождающие хороводы» (655D — E).

Отказывая произведениям искусства (живописи и поэзии) в утилитарной пользе и одновременно вглядываясь в то, что именно в них изображено, Платон не отверг подражательного искусства, но и не принял его таким, каким привыкла его видеть вековая культурная традиция. Он предложил судить о нем иначе, чем судили до него, и ввел для этого новые критерии его оценки. Главным для Платона стало не наслаждение, доставляемое искусством, а верность изображаемому объекту. Во второй книге «Законов» Платон разработал своеобразную формулу правильности (ὀρθότης) искусства, предписав, чтобы тот, кто берется судить об искусстве, знал хорошо три вещи: что именно изображено, верно ли изображение и хорошо ли оно выполнено:

«Афинянин. На основании только что сказанного уже нельзя утверждать, будто мерило подражания — это удовольствие или неистинное мнение. То же самое относится и ко всякому равенству. Ведь равное является равным и соразмерное соразмерным не потому, что так нравится или по вкусу кому-либо, но мерилом здесь выступает по преимуществу не что иное, как истина...

Значит, совершенно нельзя согласиться с тем, что мерило мусического искусства — удовольствие... Надо исследовать лишь тот род мусического искусства, который, воспроизводя прекрасное, обладает с ним сходством.

Клиний. Ты вполне прав.

Афинянин. Поэтому люди, ищущие самую прекрасную песнь, должны разыскивать, как кажется, не ту Музу, что приятна, но ту, которая правильна (ὀρθή). А правильность подражания заключается, как мы сказали, в соблюдении величины и качества подлинника.

Клиний. Это так.

Афинянин. Что касается мусического искусства, то всякий согласится, что все относящиеся к нему создания — это подражания и воспроизведения... Конечно, о каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, знать, что́ оно собой представляет. Кто не знает его сущности, направленности и чему оно действительно подражает, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла... Далее, если бы кто-нибудь при этом не знал, что́ именно служит предметом того или иного воспроизведения, разве мог бы он судить о правильности выполнения? Я разумею вот что: разве сможет он

распознать, соблюдены ли при воспроизведении тела пропорции, а также, соответственно, пропорции его отдельных частей, столько ли их, сколько в действительности, соблюдены ли надлежащий порядок в их взаимном расположении, их окраска, их облик, или же все это находится в беспорядке? Неужели можно думать, что все это распознáет тот, кто совершенно не знаком с существом, служившим предметом подражания?... Значит, тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, чтó именно изображено, затем — правильно ли это изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах» (667Е — 669В).

Эта вторая сторона платоновской трактовки словесного искусства — протягивание нитей не только внутрь человека, но и к внешнему объективному миру, нашла свое выражение при исследовании Платоном еще двух форм человеческой речевой деятельности: ораторского искусства («Федр») и языкового словотворчества («Кратил»).

Язвительно высмеивавший софистическую риторику в «Горгии» за ее моральную беспринципность, Платон в «Федре» противопоставил ей свою собственную концепцию красноречия, удовлетворяющую, по его мнению, высоким требованиям технэ. Подобно тому, как в «Государстве» Платон не отвергал правомочности вымысла, но упрекал поэтов в том, что они «нехорошо (μὴ καλῶς) лгут», в «Федре» он признавал, что не позорно сочинять речи, но позорно говорить и писать плохо (μὴ καλῶς — 258D).

Инсценируя разговор Сократа с Федром о речи Лисия, знаменитого оратора V в., Платон выступил с критикой традиционной риторики. Его возражение вызвали те стороны речи Лисия, которые считались соблюдением «должного»: ее слог, композиция, способ описания предмета речи. Сократ здесь придирается к нарочитому подбору слов у Лисия: «С о к р а т. Что же? Значит нам с тобой надо одобрить это сочинение также и за то, что его творец высказал в нем должное, а не только за то, что каждое выражение там тщательно отточено, ясно и четко. Раз надо, приходится уступить в угоду тебе, хотя я, по моему ничтожеству, всего этого не заметил. Я сосредото-

чил внимание только на его красноречии, а остальное я думаю, и сам Лисий признал бы недостаточным» (234Е — 235А).

Он придирается и к случайной, произвольной последовательности изложения, когда начало и конец могут свободно меняться местами:

«Сократ. У него, видно, совсем нет того, что мы ищем. Он стремится к тому, чтобы его рассуждение плыло не с начала, а с конца, на спине назад. Он начинает с того, чем кончил бы влюбленный свое объяснение с любимым. Или я не прав, милый ты мой Федр?

Федр. Действительно, Сократ, то, о чем он здесь говорит, это заключение речи.

Сократ. А остальное? Не кажется ли, что все в этой речи набросано как попало? Разве очевидно, что именно сказанное во-вторых, а не другие высказывания, должно непременно занимать второе место»? (264А — В).

Наибольшую критику, однако, вызвал у философа риторический принцип правдоподобия (эйкос), вероятности. Платон остановился на нем особо, независимо от речи Лисия, и отверг его в следующих выражениях: «Тисий же и Горгий пусть спокойно спят: им привиделось, будто вместо истины надо больше почитать правдоподобие, силою своего слова они заставляют малое казаться великим, а большое малым, новое представляют древним, а древнее — новым, по любому поводу у них наготове то сжатые, то беспредельно пространные речи» (267А — В).

Отрицательному опыту Лисия Платон противопоставил «идеальную» речь Сократа на ту же тему и одновременно — отрицательным сторонам традиционного красноречия — новые принципы риторического искусства. Наперекор софистическому релятивизму, который проявлял себя и в свободной композиции, и в аргументации правдоподобия, Платон предложил соблюдать в построении и в содержании речей жесткую, объективную норму. Он потребовал, чтобы между частями, входящими в ораторскую речь, была такая же необходимая связь, как и между членами живого организма:

«Сократ. Усматриваешь ли ты какую-нибудь необходимость для сочинителей располагать все в такой последовательности, как у Лисия?

Федр. Ты слишком любезен, если думаешь, что я способен разобрать все особенности его сочинения.

Сократ. Но по крайней мере вот что ты мог бы сказать: всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому» (264В — С).

Более сложной была норма, предложенная Платоном для содержания речей. Если ритор-софист не задерживал своего внимания на изучении предмета, о котором он говорил, и легко брался изображать суть дела в прямо противоположном свете, то Платон от риторики потребовал в первую очередь знания объекта, о котором она говорит. Не хуже Горгия Платон понимал условность человеческого знания, и то знание, которое он предписывал риторике, не сводилось к знакомству с частными деталями дела, а состояло в умении постичь суть предмета: раскрыть признак его рода и вида, анализировать его состав, возвести к единой идее и найти определение. Вот что читаем мы по этому поводу в «Федре»:

«Сократ. Значит, тот, кто намерен заняться ораторским искусством, должен прежде всего определить свой путь в нем и уловить, в чем признак каждой его разновидности — и той, где большинство неизбежно блуждает, и той, где этого нет... Затем, думаю я, в каждом отдельном случае он не должен упускать из виду, но, напротив, как можно острее чувствовать, к какому роду относится то, о чем он собирается говорить» (263В — С).

«Сократ. Мне кажется, все было там в сущности только шуткой, кроме одного: все, что мы там случайно наговорили,— двух видов, и суметь искусно применить их возможности было бы для всякого благодарной задачей.

Федр. Какие это виды?

Сократ. Первый — это способность, охватывая все общим взглядом, возводить к единой идее то, что повсюду разрозненно, чтобы, давая определение каждому, сделать ясным предмет поучения. Так поступили мы только что, говоря об Эроте: сперва определили, чтó он такое, а затем, худо ли, хорошо ли, стали рассуждать; поэтому-то наше рассуждение вышло ясным и не противоречило само себе.

Федр. А что ты называешь другим видом, Сократ?

Сократ. Второй вид — это, наоборот, способность разделять все на виды, на естественные составные

части, стараясь при этом не раздробить ни одной из них, как это бывает у дурных поваров: так, в обеих наших недавних речах мы отнесли неразумную часть души к какому-то одному общему виду» (265D — E).

Однако, чтобы ораторская речь могла выполнить свое назначение и увлечь слушателей, мало было одной логической ясности, нужно было умение затронуть эмоции аудитории. Платон упоминал в «Федре» те умышленные приемы, которыми с этой целью пользовались ораторы V в.:

«Сократ. ...В жалобностонущих речах о старости и нужде всех одолели, по-моему, искусство (технэ) и мощь халкедонца. Он умеет и вызвать гнев толпы и снова своими чарами укротить разгневанных — так он уверяет. Поэтому-то он так силен, когда требуется оклеветать или опровергнуть клевету» (267C — D).

И философ IV в. как бы додумывал до конца то, чему было положено начало за сто лет до него. Его уже не удовлетворяла грубая фрасимаховская игра на нервах, он и тут требовал классификации и систематизации. Чтобы сделать речь убедительной, оратору, полагал Платон, нужен твердый ориентир, и этот ориентир заключен в знании разных типов человеческой души, в умении приспособить к каждому типу особый вид речи:

«Сократ. Поскольку сила речи заключается в воздействии на душу, тому, кто собирается стать оратором, необходимо знать, сколько видов имеет душа: их столько-то и столько-то, и они такие-то и такие-то, поэтому слушатели бывают такими-то и такими-то. Когда это должным образом разобрано, тогда устанавливается, что есть столько-то видов речей и каждый из них такой-то. Таких-то слушателей по такой-то причине не легко убедить в том-то такими-то речами, а такие-то потому-то и потому-то с трудом поддаются убеждению.

Кто достаточно все это продумал, тот затем наблюдает, как осуществляется и применяется это на деле, причем он должен уметь остро воспринимать и прослеживать, иначе он не прибавит ничего к тому, что он еще раньше слышал, изучая красноречие. Когда же он будет способен определять, какими речами какой человек даст себя убедить, тогда при встрече с таким человеком он сможет распознать его и дать себе отчет, что вот как раз тот человек и тот характер, о котором прежде шла речь. Теперь он

на самом деле предстал перед ним, и к нему надо вот так применить такие-то речи, чтобы убедить его в том-то. Сообразив все это, он должен учесть время, когда ему удобнее говорить, а когда и воздержаться: все изученные им виды речей — сжатую речь, или жалостливую, или же зажигательную — ему следует применять вовремя и кстати, только тогда, и никак не ранее, его технэ будет разработана прекрасно и совершенно» (271С — 272А).

Делая вывод из своего рассуждения, Платон предлагал формулу ораторского мастерства: «Кто не учтет характеры своих будущих слушателей, кто не сумеет различать существующее по видам и охватывать одной идеей все единичное, тот никогда не овладеет мастерством красноречия настолько, насколько это возможно человеку» (273Е).

Это двойное требование — знания человеческой психологии и знания логики (диалектики), было одновременно и отказом от субъективизма софистов, и еще одним шагом по начатому ими пути рационалистического осмысливания речи. Если софист брался управлять реакцией слушателя по своему усмотрению, а Исократ ставил эту реакцию в зависимость от того, как именно изображен предмет речи, то Платон предлагал изучить и систематизировать саму эту реакцию, понять ее не как нечто субъективное и неуловимое, а как что-то причинно-обусловленное, с чем оратор должен считаться. Если софист заявлял, что речь не может быть абсолютно истинной и точной, и умел ловко говорить об одном и том же прямо противоположные вещи, то Платон нашел критерий правильности высказываний в логическом ходе рассуждений о предмете, в таком способе изображения вещи, который не может меняться по прихоти оратора.

В «Кратиле» тот же спор с софистической риторикой продолжен на другом материале. Софистами V в. были заложены первые основы грамматики: упорядочены родовые и падежные окончания, классифицированы наклонения глаголов, систематизирована лексика (синонимика). И ими было создано первое учение о правильности литературного языка — орфоэпия. Работа софистов велась при допущении, что слово — это условность, плод договоренности людей между собой относительно того, как именно обозначать предметы реального мира. Платон, как и в «Законах» и в «Федре», выступил в «Кратиле»

против понимания речи как чистой условности и предложил учение о правильности имен (ὀρθότης ὀνομάτων).

Отправной посылкой Платона было отрицание протагоровского тезиса «человек есть мера всех вещей» и признание, что вещи и действия существуют сами по себе от природы, независимо от воли людей, а следовательно и словесная деятельность обусловлена не произволом человека, а природой самой этой деятельности.

«С о к р а т. Итак, если не все сразу одинаково и для всех и всегда и если не особо для каждого существует каждая вещь, то ясно, что сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность, безотносительно к нам и независимо от нас, и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности ⟨...⟩.

В таком случае и действия производятся в соответствии со своей собственной природой, а не согласно нашему мнению ⟨...⟩

В таком случае если кому покажется нужным что-то сказать, то пусть так и говорит, и это будет правильно? Или же если он станет говорить так, как нужно сказать или должно быть сказано в соответствии с природой этого действия и с помощью того, что для этого природою предназначено, то тогда лишь у него это получится и он сумеет сказать что-то, а в противном случае совершит ошибку и ничего не добьется?

Г е р м о г е н. По-моему, дело обстоит так, как ты говоришь.

С о к р а т. А давать имена — не входит ли это как часть в нашу речь? Ведь те, кто дает имена, так или иначе говорят какие-то слова?

Г е р м о г е н. Верно.

С о к р а т. Следовательно, и давать имена тоже есть некое действие, коль скоро говорить было действием по отношению к вещам?

Г е р м о г е н. Да.

С о к р а т. Эти действия, как мы уже выяснили, существуют безотносительно к нам и имеют какую-то свою особую природу?

Г е р м о г е н. Это верно.

С о к р а т. В таком случае и давать имена нужно так, как в соответствии с природой следует давать и получать имена, и с помощью того, что для этого природой

предназначено, а не так, как нам заблагорассудится» (386D — 387D).

Для того, чтобы решить вопрос, в чем же именно должна заключаться эта твердая обусловленность слова/названия, Платон развил в «Кратиле» учение об имени, как о воспроизведении образа (εἶδος) вещи при помощи звуков как орудий особого рода:

«С о к р а т. Законодатель... должен уметь воплощать в звуках и слогах имя, причем то самое, какое в каждом случае назначено от природы (φύσει πεφυκός). Создавая и устанавливая всякие имена, он должен также обращать внимание на то, что́ представляет собой имя как таковое... И если не каждый законодатель воплощает имя в одних тех же слогах, это не должно вызывать у нас недоумение. Ведь и не всякий кузнец воплощает одно и то же орудие в одном и том же железе: он делает одно и то же орудие для одной и той же цели; и пока он воссоздает один и тот же образ (εἶδος), пусть в другом железе, это орудие будет правильным, сделает ли его кто-то здесь или у варваров» (389D — E).

Звуку-орудию Платон приписал свойство быть знаком вполне определенного смысла и эту постулируемую связь звука и вещи представил как природную правильность имени:

«С о к р а т. ... звук «р», как я говорю, показался присвоителю имен прекрасным средством выражения движения, порыва, и он много раз использовал его с этой целью. Прежде всего сами имена «река» — от слова «рейн» (течь) — и «стремнина» (роэ) подражают порыву благодаря этому звуку «р»; затем слова «трепет» (тромос), «пробегать» (трехейн), а еще такие глаголы, как «дробить» (кройейн), «крушить» (трайейн), «рвать» (эрейкейн)...— все они очень выразительны благодаря звуку «р». Я думаю, законодатель видел, что во время произнесения этого звука язык совсем не остается в покое и сильнейшим образом сотрясается. Поэтому, мне кажется, он и воспользовался им для выражения соответствующего действия. А звуком «и» он воспользовался для выражения всего тонкого, что могло бы проходить через вещи. Поэтому «идти» (иенай) и «ринуться» (иестай) он изобразил с помощью йоты... В свою очередь звук «а» он присвоил «громадному» (мегас), «е» «вечному» (мекос), поскольку это долгие звуки. А для выражения «округлого» ему необходим

был звук «о», его-то он и вставлял по большей части в подобные имена. Так же, я думаю, и во всем остальном: он подбирал по буквам и слогам знак для каждой вещи и таким образом создавал имена. А последующие имена он составлял уже из этих, действуя подобным же образом. Вот какова, мне кажется, Гермоген, должна быть правильность имен» (426D — 427D).

В этом разговоре, который философ вел о «правильности» имен — а в другом контексте, как мы видели, о правильности поэтического произведения или ораторской речи,— новой, собственно платоновской была не мысль о необходимой норме, а мысль об источнике нормы, о том месте, с каким она связана в цепи звеньев, из которых складывается процесс создания и восприятия художественного произведения (художник — произведение — адресат). До Платона для поэта или оратора адресат словесного творчества был в большинстве случаев «готовым», заданным, был тем живым человеком, с которым они общались повседневно, и именно он служил для них ориентиром, именно к нему они приспосабливали свое мастерство и его одобрения добивались.

Платон поставил себя в совсем иную позицию: он «моделировал» искусство и протестовал против обычных вкусов публики. В проектируемом им государстве не потребитель подчинял себе слово — творчество, а, напротив, искусство должно было выяснить, сформировать своего потребителя. Поэтому так много внимания уделил Платон «взаимодействию» художественного произведения с личностью и творца и адресата. Отсюда и его новое представление о норме творчества.

В своей модели Платон переместил мерило правильности с адресата в мир тех предметов, которые воспроизводятся в созданиях искусства. Это особенно очевидно там, где философ рекомендовал подражательному искусству сохранять верность оригиналу, но подобный же ход мысли мы вправе усмотреть и тогда, когда Платон советует оратору давать классификацию предмета по роду и видам. Ведь и это не что иное, как требование воспроизводить в речи объективно существующую структуру объекта. И то, что говорится по поводу имен в «Кратиле»,— это опять-таки утверждение все той же мысли, что мерило словотворчества коренится не в слушателе, а в вещи, в предмете, который воспроизводится в звуке.

Если теперь мы попытаемся уяснить себе основные черты отношения к словесному искусству в поэзии, ораторской и философской прозе доаристотелевского времени, то картина предстанет приблизительно в следующем виде:

поэзия видела в словесном искусстве прежде всего его иррациональный источник и его чарующую силу (гедонистическую функцию), в зачаточной форме она намечала путь для учения о поэтическом мастерстве, о речи как условности (лжи), о дидактической функции поэзии;

ораторская проза, осмысливая свой собственный опыт воздействия на публику и управления ее ответной реакцией, создала учение об условности человеческого языка, о средствах выразительности (композиции, фигурах речи) и основных принципах аргументации и построения художественного произведения (принцип вероятности (правдоподобия) и соответствия);

философская проза платоновских диалогов, осмысливавшая не самое себя, а своих предшественниц (поэзию и ораторскую прозу), не удовлетворялась допущением полной условности речи, а искала для словесного искусства объективный критерий правильности и предлагала в качестве такого две стоящие вне самого художественного произведения нормы: норму этическую и норму верности изображения изображаемому объекту. «Материальный» субстрат словесного произведения — звук, стихотворный размер, гармония, ритм — получил в философской прозе свое истолкование, как носитель нравственного и смыслового содержания.

Риторы и Платон, живя в одну эпоху, рассматривали словесное искусство под разными углами зрения: они обращались не к одному типу слушателя, и предлагаемые ими рецепты не совпадали. Вместе с тем обе «теории» имели принципиально важную точку соприкосновения: художественное мастерство воспринималось в том и другом случае как «управляемая, планируемая» деятельность. Расходились они на том, что касалось содержания программы: для риторов была допустима свобода эксперимента, и эта свобода творчества сочеталась с «подчиненностью» вкусам потребителя, для Платона гораздо большее значение приобретала твердая норма, которая накладывалась на искусство извне и не зависела ни от воли художника, ни от воли адресата.

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ

1. Подход к искусству: «технэ»

Когда после текстов греческой поэзии, софистов, Исократа и Платона мы обращаемся к «Поэтике» Аристотеля, то мы сталкиваемся с произведением принципиально иного жанра, а тем самым и с принципиально иной формой и задачей описания словесного искусства. Это не попутные замечания, брошенные вскользь ради спора, порицания или восхваления, это и не критика каких-то отдельных сторон словесной формы или содержания. Это в существе своем нечто гораздо более значительное. «Поэтика» Аристотеля — первое дошедшее от античности описание поэтического искусства как предмета научного исследования, проведенное имеющимися у философа-систематизатора средствами научного анализа.

По своему жанру «Поэтика» Аристотеля относится не к художественной прозе, а к особому виду учебной литературы, так называемых руководств — свода практических правил в том или ином ремесле. О том, что такие руководства существовали для ораторского искусства, мы знаем наверное, одно из них даже дошло до нас от аристотелевских времен (так называемая «Риторика к Александру»); о том, были ли практические наставления для поэтов в ходу до Аристотеля, мы можем только догадываться. Намек на то, что можно обучиться умению сочинять трагедии, слышится в словах Сократа в платоновском «Федре»:

«Сократ. А если бы кто-нибудь, в свою очередь, обратился к Софоклу и Еврипиду и заявил, что умеет о пустяках сочинять длиннейшие речи, а о чем-нибудь великом, наоборот, весьма сжатые и по своему желанию делать их то жалостными, то, наоборот, устрашающими, грозными и так далее, а также, что он уверен, будто, обучая всему этому, передаст другим умение создавать трагедии?

Федр. И Софокл и Еврипид, думаю я, Сократ, осмеяли бы того, кто считает, будто трагедия не есть сочетание подобных речей, связных и составляющих единое целое» (268D).

«Поэтика» Аристотеля была новым явлением не только потому, что в добавление к уже существующим руководствам по ораторскому искусству она формализовала еще один тип словесной деятельности, но и потому, что само изложение правил, само содержание руководства приняло у Аристотеля иной вид, чем у его предшественников.

Все рассуждения и высказывания о словесном мастерстве, его источнике, функции, предмете, которые мы встречаем в греческой литературе до Аристотеля, принадлежали лицам либо осмысливающим свой собственный художественный опыт, либо противопоставляющим свой опыт чужому: Пиндар говорил о своих одах, Горгий восхвалял экспрессивную силу слова в рамках своего энкомия Елене, Исократ в «Бусирисе» порицал нарушение художественной нормы и раскрывал свое понимание этой нормы на практике, предлагая читателю свой собственный энкомий, равно как и Платон, критикуя эпос и драму, предлагал заменить их своими собственными диалогами («Законы», 811C — D). Раздумья по поводу словесного искусства не облекались их авторами в форму законченной доктрины, и даже самое полное изложение приемов писательского труда в так называемой «Риторике к Александру» достаточно фрагментарно и бессистемно.

Аристотель в «Поэтике», понимаем ли мы это сочинение как запись лекций или как трактат, ставил себя в совсем иное отношение к изучаемому предмету. Он не знакомил читателя с собственной литературной деятельностью, хотя и занимался ею, и не пресекал чье-то вредное влияние, подобно Платону. Цель Аристотеля была другая. Владея разработанным методом классификаций по родам и видам и методом анализа предмета по энтелехиальной схеме, или формуле становления, Аристотель брался показать, в чем должно заключаться поэтическое творчество, понимаемое как технэ. На писательский труд как на технэ риторы и софисты стали смотреть уже с середины V в., однако дальше выявления приемов, делающих речь экспрессивной, их трактовка словесной технэ не шла. Сам аристофановский разбор поэтической технэ Эсхила и Еврипида был лишь обыгрыванием той практики толкования поэтов софистами, с которой нас знакомят платоновские диалоги. Платон с присущим ему раздражением поднял вопрос о том, насколько правомочно го-

ворить о поэзии и о красноречии как о технэ («Ион», «Федр», «Горгий»), но не дал детального анализа самого этого понятия, если не считать тех распределений его по разным видам, которые он приводит в «Софисте» (219А и сл.). Аристотель первый раскрыл и сформулировал характерные признаки этого рода человеческой деятельности. Сущность его трактовки может быть сведена к трем основным положениям: технэ, утверждает Аристотель, связана с созиданием, как и природа, она способствует возникновению вещей, имеет дело с общим, а не с единичным и исследует причины явлений.

О созидательной роли технэ Аристотель писал в «Метафизике»: «Из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое — благодаря технэ, третье — самопроизвольно. И все, что возникает, возникает вследствие чего-то, из чего-то и становится чем-то» [70] (кн. VII, гл. 7, 1032А11). Та же мысль более пространно изложена им в «Никомаховой Этике» [71]: «Технэ и приобретенное душевное свойство творчества, следующего истинному разуму,— одно и то же. Всякая технэ касается генезиса, творчества и теории того, как что-либо создается из того, что может быть или не быть. Принцип создаваемого заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, ибо технэ касается не того, что существует или возникает по необходимости, а так же не того, что существует от природы, потому что это имеет в себе принцип своего существования» (кн. VI, гл. 4, 1140, А 10—15).

О том, что технэ рассматривает общее в явлениях, читаем в начале «Метафизики»:

«Появляется же технэ тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы. Так, например, считать, что Каллию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и так же в отдельности многим,— это дело опыта; а определить, что это средство при такой-то болезни помогает всем таким-то и таким-то людям одного какого-то склада (например, вялым или желчным при сильной лихорадке),— это дело технэ...

Мы считаем владеющих какой-то технэ более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают «что»,

но не знают «почему»; владеющие же технэ знают «почему», то есть знают причину» (кн. I, 981, A5 — 21, 25—30).

При всей неполноте и отрывочности этих высказываний они были первым в истории греческой мысли позитивным определением технэ. И в соответствии с разработанной им концепцией, которая приближала технэ к нашему понятию науки, Аристотель дал описание поэтического искусства как созидательной деятельности, причинно обусловленной, имеющей свою норму и цель и опирающейся на некоторые общие принципы своего мастерства. Для этого он использовал и личные наблюдения над греческой поэзией, и запас знаний о литературе, уже накопленный его предшественниками. О поэзии больше всех размышлял Платон, и мы не должны удивляться тому, что в выборе объекта своего анализа Аристотель явно зависит от учителя. Темы, включенные им в план «Поэтики» (поэзия как подражание, трагедия и эпос как подражательные искусства, критерий правильности подражания),— это те самые вопросы, которые столь взволнованно обсуждались Платоном в «Государстве» (кн. III и X) и «Законах» (кн. II).

2. Природа искусства: «подражание»

Разговор о поэтическом творчестве как о технэ Аристотель начал с того, что сформулировал характерный, родовой признак всей поэзии. Он отказался при этом от Горгиева понимания ее как речи, наделенной стихотворным размером (1447B14), и сделал своей отправной точкой ту позицию, на которой стоял Платон в X книге «Государства», когда рассматривал трагического и эпического поэта как «подражателей». Именно в свойстве подражания, в способности создавать копии Аристотель увидел сущность поэзии, ее специфическую и главную черту: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и бóльшая часть авлетики с кифаристикой,— все это вообще говоря суть подражания (μιμήσεις)» (1447a 14—16). В этих словах развита дальше мысль Платона, и к подражательной поэзии отнесены уже шесть ее видов. Вместе с тем здесь намечен и новый угол зрения на предмет: если для Платона подражание как одно из свойств поэзии служило мишенью критики, то для Аристотеля

оно как родовой признак поэзии стало объектом пристального анализа.

Вынесение «подражания» за скобку как свойства всей поэзии не было со стороны Аристотеля простым механическим выводом, сделанным из платоновского словоупотребления. У Платона в разных контекстах слово «подражание» наполнялось разным смыслом, Аристотель же создал однозначный термин, вобравший в себя многообразие платоновских оттенков. Для этого он представил само понятие «подражания» в виде особой формулы с тремя параметрами. В качестве параметров Аристотель принял те аспекты его, о которых говорил Платон во II и III книгах «Государства», когда рассуждал о том, чтó надо излагать в мифе, как надо это делать, и указывал, что свойство подражания присуще гармонии и ритму. Аристотель обобщил эти наблюдения, заявив, что виды поэзии отличаются друг от друга в трех отношениях, смотря по тому, чему они подражают, как и какими средствами выполняют это (1447a17—18). В каждом параметре Аристотель вычленил три элемента, которые, вступая друг с другом в разные комбинации, и создают особенность поэтических жанров.

В качестве объектов подражания в «Поэтике» названы характеры, страсти, действия (действующие лица), в качестве средств — ритм, гармония, слово, в качестве способа — подражание от своего лица или в форме сообщения или в форме действия.

Предлагая эту формулу и ставя ее во главу угла своих дальнейших рассуждений о поэтическом мастерстве, Аристотель не только использовал и обобщил опыт Платона («Государство», кн. III), но скрыто выступил его оппонентом. Если в определении средств и способа подражания платоновский источник очевиден, то названные Аристотелем объекты подражания (характеры, страсти, действия) заставляют вспомнить не только слова, произносимые автором «Государства» (см. выше, стр. 54), но и терминологию риторов, насколько она нам известна по «Риторике к Александру» (см. гл. 7) и по «Риторике» самого Аристотеля (см. кн. I, 2, 4; кн. II, 1, 8). Допуская неплатоновское происхождение «объекта подражания» в «Поэтике», мы получаем возможность ощутить «основную линию» аристотелевского противостояния Платону. Хотя формулировка «характеры, страсти, действия (действующие ли-

ца)» может быть выведена и из платоновского текста, она оставляет в стороне то, что для самого Платона было существенным и важным в его осмысливании предмета подражательного искусства: изображение вещей реального мира (вспомним, как в X книге «Государства» (604А—В) поэту ставится в упрек слабое знание ремесел) и связь подражания с глубинами человеческой личности. Смысл этой забывчивости становится ясным, когда Аристотель переходит к следующему этапу своего анализа поэзии — к выяснению причин ее происхождения (1448b5).

Если в глазах Платона характерным признаком поэзии были ее непричастность рациональному знанию и ее связь с интуицией, а соответственно ее источником и причиной были врожденное чувство ритма и гармонии и вакхическая одержимость, то Аристотелю, после того как он определил поэзию как подражание, надо было по-новому объяснить происхождение поэзии и найти связь интуиции с подражанием, понимаемым не в смысле «актерского перевоплощения», а в смысле «копирования». И Аристотель установил эту связь, заявив, что поэзию породили две естественные причины (αἰτίαι φυσικαί). Одна из них, упомянутая мимоходом (1448b20), это то чувство гармонии и ритма, о котором писал Платон во II книге «Законов», первая же, и основная, раскрытая Аристотелем достаточно подробно,— это присущая (σύμφυτον) человеку с детства способность к подражанию (1448b5)[72].

Объявив подражание отличительным признаком поэзии и одновременно естественным свойством человека, присущим ему в большей мере, чем другим живым существам, Аристотель делал подражательную поэзию не менее связанной с человеческой природой, чем та поэзия «незнания», о которой говорил Платон в своих диалогах. И тем самым Аристотель не только реабилитировал подражание, но и вносил в истолкование поэзии новое понимание интуиции. Если до него источник поэтического творчества осмысливался как трансцендентный (божество, музы), иррациональный (движение воли, чувства — θυμός, φρήν), а у софистов при их релятивизме вопрос об источнике не ставился вовсе, то Аристотель рассматривал подражание не только как способность, но и как потребность, и потребность не безотчетно-инстинктивную, а интеллектуальную.

Мысль, высказанная в начале «Метафизики»: «все люди от природы стремятся к знанию», положена в «Поэтике» в основу объяснения причин возникновения поэзии. Благодаря подражанию, утверждал Аристотель, люди получают первые познания (μαθήσεις) и испытывают от этого радость. Соединяя поэзию как вид подражания с областью ума, а не эмоций, Аристотель вносил в интерпретацию подражательного искусства новую трактовку того впечатления, которое искусство производит на человека. Если до Аристотеля это впечатление понималось как ответная реакция чувств, то Аристотель разглядел в ней работу мысли. Из всем известного факта, что мы с удовольствием смотрим на изображения отвратительных животных, Аристотель заключал, что получаемая при этом радость — это радость узнавания, радость улавливания сходства, т. е. операция чисто логическая (1448b15—17).

Определение сущности и причин возникновения поэзии, одновременное использование и переосмысление платоновской концепции подражания служат тем фундаментом, на который опирается основная часть «Поэтики» — разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение. Предшественники Аристотеля, от Пиндара до Платона, выявляли изобразительные средства и приемы, которыми пользуется писатель, устанавливали общие принципы, которыми он должен руководствоваться, и создавали учение о правильности или норме словесного искусства. Однако там, где надо было показать, как именно должно выглядеть художественное произведение, они решали вопрос эмпирически, т. е. сочиняли что-либо и говорили читателю: «надо писать вот так». С подобной инструктивной целью составлен, например, «Бусирис» Исократа. Аристотель поднялся на голову выше своих предшественников; он не только учел и обобщил сделанные ими наблюдения, но и предложил формулу сущности поэтического жанра и свод требований, которым должны удовлетворять разные аспекты поэтического произведения. Он не написал готового образца идеальной драмы, но из опыта трагических поэтов извлек то, что делает трагедию, по его мнению, наилучшей.

В соответствии с формулой становления, разработанной в «Метафизике», Аристотель видел объект своего анализа одновременно в трех фазах его существования:

в зачаточной возможности к становлению, в процессе роста и в совершенной форме, когда возможность реализуется в действительность [73].

Прилагая эту схему к поэзии, он рассматривал поэтические жанры в единстве той исходной точки, на которой они родились, и той окончательной формы, которую они приняли.

Протягивая нить от предпосылок подражательного творчества к развитым формам поэтического искусства — трагедии и эпосу, Аристотель помещал в виде промежуточного звена между ними своеобразный историко-литературный экскурс. Воспринимаемая не как дар муз, а как реализация естественных возможностей, поэзия впервые подвергалась «историческому описанию». Ее начало возводилось к природным склонностям человека, и исходной ее формой признавалась импровизация. Первую дифференциацию поэзии на виды Аристотель связал со свойствами характера ее творцов.

Зависимость произведений искусства от личности художника достаточно четко осмысливалась уже в V в., о чем свидетельствуют насмешки Аристофана над трагиком Агафоном в комедии «Женщины на празднике Фесмофорий». В IV в. существовало сложившееся учение о том, что «речь есть образ души» (ψυχῆς εἴδωλον): об этом писал Исократ в «Никокле» (7), и Платон в III книге «Государства» пространно рассуждал о том, чему способны подражать поэт хороший и поэт дурной.

Аристотель обобщил платоновскую мысль «хороший подражает хорошему, дурной — дурному» и положил ее в основу описания той ситуации, с которой начинается развитие поэтических жанров. Первых поэтов Аристотель разделил на «благородных» (σεμνότεροι) и «низких» (εὐτελέστεροι) и приписал им творчество, соответствующее их нраву: благородные стали подражать прекрасным людям и прекрасным поступкам, низкие — дурным людям и таким же поступкам, и тем положили начало разным видам поэзии. Пользуясь этой этической классификацией, к которой он присоединил классификацию метрическую, связав серьезную поэзию с гексаметром, а насмешливую — с ямбом, Аристотель не только произвел еще одно после Платона разделение поэзии на виды, но и установил смысловую диахроническую преемственность между отдельными видами поэзии, протянув нить от эпоса к трагедии и

от ямбов к комедии (1448b34—1449a6). Лучше всего исторический подход Аристотеля к поэзии выражен в его сжатой характеристике развития драмы, которую можно рассматривать как наглядный пример описания предмета по формуле становления: «Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций, [трагедия] от запевал дифирамба, [комедия от запевал] фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах,— [трагедия] разрослась понемногу, так как [поэты] развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя, наконец, присущую ей природу» (1449a9—15).

Включая в «Поэтику» предысторию поэтических жанров, Аристотель не только подчинял свой материал определенному методу анализа, но и задавал тон основному содержанию трактата. Предметом внимания исследователя становились три поэтических жанра (трагедия, комедия, эпос), взятые одновременно и в их исторической конкретности, и в самом сущностном выражении их природы. То, что Аристотель писал о каждом из них, должно было соответствовать и реальным произведениям греческой литературы, и тому общему признаку рода, который выражает сущность каждого жанра.

Сохранившийся до нас текст «Поэтики» [74] включает в себя разбор трагедии и эпоса и основное внимание уделяет трагедии, которая анализируется по следующему плану:

1. Определение сущности трагедии (1449b21 сл.).

2. Определение частей трагедии, в которых осуществляется подражание (1449b31 сл):

а) Определение действия (сказания или «мифа») трагедии (1450b22—1452b14);

б) Определение «количественных» частей трагедии (1452a15—28);

в) Рекомендации драматургу (1452b29 сл.);

г) Разбор «мысли» и лексического состава трагедии (1456a33—1459a15).

Определение сущности трагедии Аристотель построил по той схеме, которая намечена им в начале трактата: он указал родовой признак поэзии и те параметры, по которым оно осуществляется в трагедии. В качестве объекта подражания здесь названо действие серьезное, законченное, имеющее объем, в качестве средств — услади-

тельная речь, в качестве способа, которым ведется подражание,— действие, а не рассказ. Помимо этих параметров в определении трагедии упомянуты ее цель и эффект, о котором Аристотель говорит словами, вызвавшими столь много разнотолков: «совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449b26—27).

В этом определении соединились вместе самые общие мысли, которые Аристотель мог прочесть у своих предшественников, прежде всего у Платона и Горгия. Платон неоднократно говорил о «подражании действию» (см. «Государство», X, 603B; «Законы», II, 655D) и о том, что трагедия полна речей страшных (φοβερούς) и жалобных (οἰκτρούς) (см. «Федр», 268D), а Горгий в «Елене» (9) писал о том, как поэзия возбуждает страх (φόβος) и жалость (ἔλεος) [75]. Таким образом, данное в «Поэтике» определение сущности трагедии мы можем в известном смысле рассматривать как «подведение итога» и обобщение уже высказанных взглядов. Но подобно тому, как аристотелевская концепция подражания не свелась к повторению уже знакомых истин, аристотелевское истолкование трагедии ни в коей мере не превратилось в простое следование сложившейся традиции оценок.

Сразу после определения сущности трагедии Аристотель переходил к анализу и систематизации требований, которым должны удовлетворять указанные параметры. Трагедия в «Поэтике» подвергнута классификации с двух точек зрения: в ней рассмотрены образующие («качественные» — κατὰ τὸ ποιόν) части и части составляющие («количественные» — κατὰ τὸ ποσόν). Образующие части связаны с подражанием и делают трагедию «такой-то» (1540a8—14). Это сказание (μῦθος), характеры (ἤθη), речь (λέξις), мысль (διάνοια), зрелище (ὄψις) и музыкальная часть (μέλος). Части составляющие, на которые делится объем трагедии,— это пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим (1452b14—19). Все эти части получили в «Поэтике» свое определение и тем самым подверглись первому научному описанию. Но основной исследовательский интерес Аристотеля не распределился равномерно по всем названным аспектам, а сосредоточился вокруг четырех тем: сказания («мифа»), характеров, мысли, речи.

В этом отборе обращают на себя внимание два обстоятельства: Аристотель отказывается рассматривать то, что

служит признаком драмы как театральной пьесы, и освещает топику, о которой привыкли говорить риторы. О возможном риторическом происхождении действия и характера уже упоминалось выше (см. стр. 69), о том, что «мысль» относится к области ораторского искусства, открыто пишет в «Поэтике» сам Аристотель (1456a35), и то, что он пишет о «речи», находит свою параллель в «Риторике к Александру» (гл. 23). Сам по себе факт заимствования у риторов объекта их изучения не может нас удивлять. Ведь именно риторы больше всего и серьезнее всего работали над тем, как надо создавать произведения словесного искусства. Как воспользовался Аристотель их опытом?

Из перечисленных четырех тем в «Поэтике» подробнее всего разобраны «сказание» («миф», действие, сочетание событий) и «речь». Что подразумевает Аристотель, когда говорит о «сказании», или «мифе», в трагедии? Ответ находим в самом тексте «Поэтики». Наряду с готовыми пьесами («Эдипом» Софокла, «Медеей» Еврипида и др.) Аристотель упоминает и те древние предания, или мифы, из которых драматурги черпали свои сюжеты. Так, например, он пишет: «Раньше поэты перебирали первые попавшиеся сказания, теперь же трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе и других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное» (1453a17—21); и далее: «...нельзя разрушать сохраненные преданием мифы — такие, как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона: нужно уметь и самому делать находки, и преданием пользоваться искусно» (1453b22—25).

Итак, трагедия с мифологическим сюжетом, а только о такой трагедии идет речь в «Поэтике», имеет в глазах Аристотеля две фазы своего существования. Первая — это всем известное сказание о мифическом герое, в жизни которого происходит ужасающее событие: Клитемнестра убивает мужа, Эдип убивает отца, Орест убивает мать. Вторая — это готовая пьеса, в которой традиционное сказание обработано драматургом. При своей отделке первоначального мифа трагический поэт не имеет права менять его основное содержание, не может вывести на сцене Эдипа, не убившего своего отца, или Ореста, не убившего мать. Когда Аристотель из всех частей траге-

дии на первое место по важности ставит сказание («миф»), называя его «душой трагедии» (1450b1), он имеет в виду именно эту «отделку» традиционного предания, которую должен взять на себя драматург. Аристотель называет событие (действие), или сочетание событий в драме «мифом», употребляя оба слова в качестве синонимов, и благодаря этой тонкости словоупотребления встает по отношению к риторической традиции в такую же независимую позицию, в какую он успел уже встать по отношению к платоновскому «подражанию».

Как уже было сказано, расчленение разных сфер, в которых должна себя проявлять технэ поэта (частей трагедии), проведено Аристотелем под влиянием той практики, которая сложилась у риторов. И перед Аристотелем стоял, несомненно, выбор, каким образом надо рассматривать сами эти части, добиваться, чтобы технэ (мастерство) трагика была похоже на технэ ритора или нет? О подобной дилемме, стоявшей перед автором «Поэтики», нас заставляет догадываться решительный отказ Аристотеля признать характеры определяющим началом в пьесе и упорное подчеркивание важной роли события в драме (1450a21 сл.). Смысл этого заявления становится понятным, когда мы вспомним, что ко времени составления «Поэтики» в греческой прозе был накоплен богатый опыт изображения действий героя как вытекающих из его характера. Именно так писались риторические биографии в IV в. «Евагор» Исократа или «Киропедия» Ксенофонта. И именно так вели свою аргументацию ораторы, когда ссылались на характер подсудимого, чтобы доказать вероятность совершения им проступка. Аристотель не пошел по этому пути и предпочел остаться верным опыту самой греческой драмы.

Если для ритора нрав, характер персонажа были чем-то заданным, известным, а его поступки — «неизвестным», которое восстанавливалось гипотетически, то для трагика, пишущего трагедию на тему всем известного сказания, неизвестным элементом были именно характеры, которые он должен был создавать сам. Приняв это обусловленное самой эллинской трагедией соотношение между действием и характером, Аристотель при разборе того, какой вид должно принять традиционное сказание в готовой пьесе, сосредоточил внимание на двух основных моментах: на том, как должны быть соединены события,

входящие в состав сказания, и на том, как должна изображаться его кульминационная точка — ужасное событие, постигшее героя.

3. Техника искусства: «вероятность» и «правдоподобие»

В своем определении сущности трагедии Аристотель писал, что она есть подражание действию законченному, имеющему определенный объем, и это требование цельности он раскрывал затем в своем разборе «мифа». До Аристотеля риторы и Платон установили два принципа, позволяющие соединять оправданной связью цепь событий в ораторской речи: риторы прибегали к доводу вероятного правдоподобия (эйкос), Платон в «Федре» писал о том, что речь по своей органической цельности должна быть подобна живому организму. И эти принципы легли в основу тех требований, которые Аристотель предъявил к сочетанию событий в трагическом действии. И подобно тому, как он не принял риторического соотношения между действием и характером, сохранив саму риторическую терминологию, Аристотель не принял и субъективной трактовки термина «эйкос», оставив, однако, в своем пользовании само это слово. Если в риторике довод эйкос указывал на психологическую причину и в какой-то мере устанавливал норму того, что «обычно бывает в жизни», то Аристотель соединил в своем словоупотреблении в «Поэтике» «вероятное» (эйкос) с «необходимым» и тем самым придал термину «эйкос» значение неизбежной причинной связи [76].

К разным сторонам искусства трагика — выбору объема, темы, композиционных приемов, содержания — Аристотель предъявил требования, которые могут быть сведены к одному общему: элементы внутри целого должны быть причинно обусловлены друг другом. Отталкиваясь от этого требования как от исходной точки, Аристотель дал общий обзор трагического действия, коснувшись таких его сторон, как законченность, объем, тема, содержание, эффект (1450b21—1452a11).

Законченность действия, упомянутую в определении трагедии, Аристотель истолковал как целостность, а саму целостность — как причинно обусловленную последовательность частей. И отсюда он делал вывод: «...нуж-

но, чтобы хорошо составленные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало» (1450b32).

Объем трагедии, по мысли Аристотеля, должен определяться не внешней меркой длительности, а внутренней логикой изображаемых событий: «...тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании (событий) по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (1451a12).

Требование причинности заставило Аристотеля высказать свое отношение и к выбору темы: он отверг нагромождение эпизодов вокруг фигуры одного героя, «потому что во всем этом нет никакой необходимости или вероятности, чтобы за одним следовало другое» (1451a28), и рекомендовал подражать одному предмету, т. е. изображать в трагедии одно действие, единое и целое. О том, что Аристотель сознавал общность выдвинутого им требования, свидетельствует умозаключение, которое он делал, переводя разговор с единства действия на содержание трагедии:

«Сказание, будучи подражанием действию, должно быть (подражанием действию) единому и целому, и части событий должны быть так составлены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое,— ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого.

Из сказанного ясно (курсив мой.— *Т. М.*) и то, что задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» (1451a33—b1).

Слова «из сказанного ясно» протягивают нить от рассуждения о выборе эпизодов к разговору об объекте подражания и предполагают для того и другого один общий знаменатель, одно какое-то общее свойство. В содержании эпизодов Аристотель устранял из трагедии все случайное, не диктуемое необходимостью, все то, без чего действие может обойтись без ущерба для целого. Переходя к объекту подражания, Аристотель продолжал смотреть на предмет исследования теми же глазами и советовал не допускать ничего случайного, единичного (καθ' ἕκαστον), а брать только общее (καθόλου). Само понятие «общего» он расшифровывал следующим образом: «...общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то (ха-

рактеру) подобает говорить или делать то-то» (1451b9), повторяя применительно к новому материалу уже высказанное им требование причинной обусловленности частей целого. Если при выборе эпизодов принцип причинной обусловленности приводил к требованию единства действия, то при выборе объекта подражания тот же принцип вел к требованию изображать не то, что произошло один раз, а то, что вообще может случаться.

Еще одним доказательством того, насколько отчетливо мысль о необходимой причинной зависимости между частями трагедии присутствовала в сознании Аристотеля, служит сделанное им попутное замечание, почти никак не связанное с окружающим его контекстом, но вполне оправданное, если видеть в нем естественное уклонение мысли автора в сторону, когда он вспоминает вдруг пример несоблюдения принципа причинности: «Из простых сказаний и действий самые слабые — эпизодические. Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без вероятия и без необходимости» (1451b33).

С меркой причинной обусловленности Аристотель подошел и к тому аспекту трагического действия, который, казалось бы, меньше всего давал для этого поводов,— к раскрытию впечатления сострадания и страха: «...[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда [что-то] одно неожиданно оказывается следствием другого» (2451a1—4).

В этом обзоре общих аспектов трагического действия Аристотель не только осмыслил причинную обусловленность событий внутри целого, но и предложил свою концепцию читательского восприятия как восприятия интеллектуального. О том, какое впечатление трагедия производит на слушателя, Аристотель упоминал в этом контексте три раза: он называл объем трагедии «легко запоминающимся» (1451a5), ее содержание — более философичным, чем исторический рассказ (1451b5), а эффект сострадания и страха связывал с эмоцией удивления (1452a5). В том, что для Аристотеля память — это одна из ступеней знания, легко убедиться, читая первую главу «Метафизики»: «...животные, обладающие памятью, более сообразительны и более понятливы, нежели те, у которых нет способности помнить... Появляется опыт у

людей благодаря памяти; а именно многие воспоминания об одном и том же предмете приобретают значение одного опыта» (980b1 сл.).

Равным образом и эмоцию удивления уже Платон называл «началом философии» («Теэтет», 155D), а сам Аристотель так писал о ней в «Метафизике»: «...и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим (поэтому тот, кто любит мифы, есть в некотором смысле философ, ибо миф создается на основе удивительного)» (1, 2, 982b12—19).

Исходная позиция, занятая Аристотелем при обзоре общих принципов построения трагического действия, позволяет понять логику его дальнейших рассуждений в трактате. В поле зрения философа неизменно остается взаимосвязанность элементов внутри целого. В «Поэтику» включена классификация таких композиционных частей трагедии, как «перипетия» («перелом»), «узнавание» (1452a23—1452b8; 1454b19—1455a20), «завязка» и «развязка» (1454a36—1454b5; 1455b25—1455b33; 1456a7—9), «хор» (1456b26—32). И разговор о них начат словами, в которых не только повторено уже звучавшее в другом контексте требование соединять разные части по вероятности или необходимости, но и само это соединение истолковано как причинно оправданное (διὰ τάδε) вытекание одного события из другого в противоположность случайному следованию их друг за другом:

«Сказания бывают или простые или сплетенные, ибо и действия, подражания которым они представляют, бывают именно таковы... в сплетенном перемена происходит с узнаванием, с переломом или же с тем и другим. Все это должно возникать из самого состава сказания так, чтобы оно следовало из прежних событий или по необходимости или по вероятности, ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* (δια ταδε) чего-либо или после (μετὰ τάδε) чего-либо» (1452a13—22. Курсив мой.— *Т. М.*).

О вероятной или необходимой перемене упомянуто еще раз в определении перипетии («перелома»): «...перелом, как сказано, есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом, как мы только что сказали, [перемена] *вероятная* или *необходимая*» (1452a22. Курсив мой.— *Т. М.*). Из различных видов узнавания наи-

лучшим признан тот, который вытекает из самих действий поражая своей естественностью (δι᾽ εἰκότων), как в «Эдипе» (1455a16—19). О развязках сказано, что они должны вытекать из характеров, а не присоединяться с помощью машины, как в «Медее» (1454a37—b2). Так же и хор, по мысли Аристотеля, должен быть «частицей целого и участвовать в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла» (1456a26).

Предъявив к действию трагедии платоновское требование целостности художественного произведения, Аристотель предлагал вслед за тем условия, соблюдение которых должно было помочь поэту-мастеру превратить ядро первоначального сказания в главные выразительные элементы драмы. Это ядро имело несложный состав, включая в себя несколько персонажей, ужасный поступок одного из них и перемену в судьбе лица, совершившего этот поступок. И советы Аристотеля, касающиеся композиции драмы, сосредоточились вокруг четырех узловых моментов, связанных с обработкой трагиком этого ядра. Его внимание привлекли к себе «узнавание» (перемена в судьбе героя), зависимость (вернее независимость) судьбы героя от его нравственных качеств, отношение участников ужасного события друг к другу и отношение героя к своему поступку. Подобно тому, как при определении состава трагического действия Аристотель ставил перед собой цель — обеспечить единство этого действия, он и само изображение трагического героя в четырех вышеупомянутых аспектах подчинял общей цели — вызвать у слушателя или зрителя чувство страха или сострадания, т. е. доставить ему наслаждение, необходимое в трагедии. Перед Аристотелем лежал достаточно обширный репертуар театральных пьес с пестрым разнообразием сценических приемов, и его советы свелись к тому, что он произвел отбор наилучших вариантов из нескольких возможных. Что служило меркой для такого отбора? По какому признаку одному отдавалось предпочтение перед другим?

Текст «Поэтики» позволяет говорить о достаточно четкой позиции Аристотеля при оценке исследуемого им материала. Впечатление страха и сострадания связано в его понимании, с одной стороны, с потрясающим впечатлением, возбуждением и, с другой стороны, с этическим содержанием события. Он назвал наилучшим узнавание,

соединенное с перипетией (переменой хода событий в свою противоположность) на том основании, что именно оно вызовет страх и сострадание (1452b1), и затем, анализируя «виды узнавания», повторил ту же мысль, сказав, что особенно хорошо узнавание, когда возбуждение создается самим действием без помощи опознавательных примет. Верный своему интеллектуализму, Аристотель поставил эффект драмы в зависимость от умелого воспроизведения естественной связи вещей, а не от яркости отдельных деталей (1455a16—20).

В качестве своего рода «морального критерия» Аристотель использовал мотив страха и сострадания там, где ему надо было рекомендовать поэту наиболее подходящий для трагедии тип судьбы героя. Жизненную ситуацию, способную вызвать страх и жалость, он противопоставил той, которая отвратительна (μιαρόν), и той, которая сопряжена только с человеколюбием (1452b36—1453a4). «Неотвратительное» и «потрясающее» используются, таким образом, в «Поэтике» как описательные понятия, когда речь идет об эффекте, производимом драмой. Устанавливая, как именно, зная или не зная, должен трагический герой совершать свой ужасный проступок, Аристотель советовал: «...еще того лучше — сделать, не зная, а сделав, узнать: ибо здесь и отвратительного нет, и узнание бывает разительно» (1454a2—4).

Как уже отмечалось выше, упоминание вызываемых трагедией чувств страха и жалости было в греческой литературе таким же избитым общим местом, как и мотив эйкос. И подобно тому, как мы говорили об особой аристотелевской интерпретации довода эйкос, мы имеем право говорить и об аристотелевской трактовке мотива страха и жалости. Из простого атрибута трагедии, из ее «рядового свойства» философ превратил страх и жалость в конечную цель трагедии, в ее «кауза финалис», в организующий принцип композиции драмы. Если для предшественников Аристотеля «страх и жалость» в трагедии ассоциировались с речами персонажей (Платон, «Федр», 268D) или с иллюзией реальности в душе слушателя (Горгий, «Елена», 9), то Аристотель связал эти чувства со свойствами самой действительности, с возможными жизненными ситуациями, воспроизводимыми на сцене, или, скажем мы, с общей взаимосвязью частей внутри целого. И благодаря этому он получил возможность построить свою

собственную «модель» судьбы трагического героя, не совпадающую с той, какую могли предложить Платон или риторы. Ставя вопрос о том, какими нитями связана участь, постигающая героя, с присущими ему пороками или достоинствами, Аристотель касался темы, очень близкой греческой культуре V—IV вв. Уже у Геродота звучал мотив гибели героя как возмездия за его преступление, у риторов IV в. подвиги героя изображались как проявление его моральных черт, у Платона поэзия порицалась за то, что изображает «справедливых несчастными, а несправедливых — счастливыми» («Государство», III, 392A).

Аристотель указал на три возможных варианта построения трагической ситуации по этой традиционной «моральной схеме»: достойный человек переходит от счастья к несчастью, дурной человек переходит от несчастья к счастью, и очень дурной человек переходит от счастья к несчастью. Однако не принял ни одного из них, ссылаясь на то, что ни в одном из этих случаев не будет достигнуто необходимое для трагедии впечатление страха и сострадания. Отказавшись подчинить действие характерам в драме, Аристотель одновременно отказывался от такого изображения судьбы героя, при котором его участь зависит от его моральных свойств, и предлагал свою собственную схему, прообраз которой можно усмотреть в Геродотовом рассказе о Крезе: «нейтральный» герой, не выдающийся своей доблестью (μήτε δικαιοσύνῃ), терпит бедствие не как возмездие за свою порочность, а как простой результат своего просчета, ошибки (1452b36—1453a10).

Такой заведомый отказ Аристотеля от попыток установить причинную связь между этическим обликом персонажей и тем потрясающим впечатлением, какое трагедия должна производить на слушателя, дал о себе знать и в том, как раскрыл Аристотель два остальных аспекта в поведении героя. Решая вопрос, между какими лицами должно совершаться трагическое событие в драме, чтобы вызвать сострадание и страх, Аристотель ограничивался советом строить действие так, чтобы в него оказались вплетенными самые близкие лица (родители и дети, родные братья), и он не пускался тут ни в какие рассуждения по поводу оценок самого события (1453b15—20). Определяя затем отношение героя к своему ужасному поступку, Аристотель видел в событии только его рациональную сто-

рону, только то, действует ли герой, зная или не зная, и никак не классифицировал мысли и чувства, которыми окружено трагическое событие в драме.

Автора «Никомаховой Этики» нельзя заподозрить в незнакомстве с риторической этопеей, и ту сжатость, с какой он освещает в «Поэтике» нравственный облик персонажей драмы, мы не можем расценивать иначе, как проявление особого понимания им сущности поэтической технэ. Отношение аристотелевского трактата к тому, что до него говорилось в греческой литературе о технэ поэтов и риторов, можно сравнить с тем, что сам Аристотель писал об опыте и технэ (см. выше, стр. 68).

Предшественники Аристотеля, будь то Аристофан или Исократ, ощущали себя ближе, чем он, к конкретному художественному произведению, пристальнее всматривались в изображаемые лица и вместе с тем были менее способны охватить одним взором сочинение писателя в целом и воспринять впечатление, производимое цельностью и единством разных частей целого. Аристотель, как мы видели, разрабатывая поэтическую технэ, охватывал своим взглядом творение художника как что-то совокупное и единое: прием композиции, персонаж драмы и любая иная деталь трагедии существовали для него прежде всего в их соотнесенности с тем общим впечатлением, которое должен получать зритель (читатель) от пьесы. Предшественники Аристотеля не менее ясно, чем он, осознавали заданность цели ораторской речи или драмы, но понимали ее как утилитарную (убедить слушателя в чем-либо, сообщить ему полезные знания) и воспитательную (сделать граждан полиса лучшими), и для них была важна яркость изолированной детали: изображаемого персонажа или наставлений в каком-либо ремесле.

Аристотель не отрицал воспитательной роли мусического искусства, но рассматривал эту его функцию в ином контексте — там, где он говорил о воспитании граждан в обществе (см. «Политика», VIII). С поэтической же технэ он соединил новую задачу, новую цель. Два ее аспекта нами уже рассмотрены. Один из них — это цельность, упорядоченность художественного произведения и его органическое единство — именно в них усматривал Аристотель красоту (καλόν) целого. Второй сводился к требованию, чтобы трагедия доставляла особое, ей присущее удовольствие (эмоции страха и жалости). К ним присо-

единяется третий аспект, не названный в «Поэтике» одним словом, но достаточно отчетливо присутствующий в сознании ее автора как один из тех ориентиров, которыми руководствуется поэт. Его имеет в виду Аристотель, когда пишет, что размер драмы должен быть легко запоминающимся или что трагедия имеет дело с общим, а не с единичным (1451а5, 1451b8). Свое понимание общего Аристотель пояснял словами: «Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то подобает говорить или делать то-то» (1451b9, 10).

Эта краткая формула представляла собой схему традиционной риторической этопеи, и в той интерпретации, какую она получила у Аристотеля, мы находим разгадку его «недостаточного» интереса к характерам в драме и объяснение той новой задачи, которую он ставил перед поэзией. Если у риторов этопея использовалась для раскрытия нравственного облика персонажей, реальных и вымышленных, и для показывания их поступков, то в сознании Аристотеля она запечатлелась в первую очередь как формула максимально обобщенных отношений. Ее значение оценено им не с точки зрения того нравственного содержания, каким она может быть наполнена, а с точки зрения абстрагируемого от реальности принципа соответствия, позволяющего подняться от простой констатации факта до наблюдения повторяющейся закономерности.

Улавливание такой закономерности требует работы ума, и мы вправе говорить, что третий аспект того впечатления, какое, по мысли Аристотеля, создание поэтической технэ должно производить на слушателя,— это впечатление, производимое на его интеллект. Драма воспринимается эстетически как прекрасное целое, эмоционально (и этически) как вызывающая страх и жалость и, наконец, интеллектуально как позволяющая постичь общий принцип соответствия, лежащий в основе изображаемых в ней жизненных ситуаций.

Требование эйкос использовалось Аристотелем там, где ему надо было добиться цельности художественного произведения. Точно так же и принцип «подобающего» (препон) превращался у него в прием, обеспечивающий аналитическую и обобщающую работу мысли при восприятии готового сочинения писателя. Слушатель (читатель) должен был не только иметь возможность охватить одним взглядом всю драму целиком, не только пережить

возбуждаемые ею эмоции, но и быть в состоянии увидеть те общие связи, которые присущи явлениям жизни. В состав создаваемого поэтом творения Аристотель вводил рациональное, философское содержание, которое заключалось не в сообщении читателю утилитарно полезных знаний, а в таких деталях, которые бы заставляли его делать обобщения и логические умозаключения. В связи с этим в «Поэтике» оказались переосмысленными две области традиционного учения о словесном искусстве: учение о предмете подражания и о средствах словесной экспрессии.

До Аристотеля вопрос о том, чтó изображается в художественном произведении, получал два ответа по мерке «было/не было»: рисуемая картина признавалась либо напоминанием об имевших место событиях (таковы подвиги ахеян, о которых поет певец в гомеровском эпосе), либо чистой фикцией (таковы подвиги исократовского Бусириса). Аристотель, отталкиваясь от вышеуказанной схемы этопеи, ввел новый критерий «единичное/общее» и, пользуясь им, предложил новую формулу: «Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть в силу вероятности или необходимости» (1451a37).

Такая интерпретация изображаемого предмета снимала оппозицию «было/не было» и вводила еще одну трактовку мотива поэтической лжи. Если для поэтов от Гесиода до Солона «ложь» в поэзии была просто тем, чего нет на самом деле, а после софистов ей отводилась особая функция — восполнять недостающие сведения и сообщать нужное нравственное содержание, то Аристотель наделил «ложь — вымысел» дополнительной функцией — подчеркивать, выявлять общее. Это «общее» (то, что обычно случается или может случиться, то, что такому-то подобает делать то-то) мыслилось Аристотелем как схема взаимоотношений и связей. В этом нас убеждает любопытное наставление, которое Аристотель дает драматургу, рекомендуя начинать сочинение трагедии с «общего».

Чтобы показать, как именно надо браться за дело, Аристотель произвел аналитический опыт: он вычленил из трагедии об Ифигении ее четкую сюжетную схему и предложил ее в качестве примера «общего». Схема приобрела у Аристотеля следующий вид: «Некоторую девушку приносили в жертву, но незаметно для жертвоприносителей она исчезла, была поселена в другом краю, где был обычай приносить чужестранцев в жертву богине, и стала

жрицею при этой службе; спустя какое-то время случилось туда явиться брату этой жрицы (а то, что побудил его на это бог по такой-то причине и что пришел он сам за тем-то и за тем-то,— это к сказанию не относится); по приходе своем он был схвачен, назначен в жертву, но дал себя узнать...» (1455b3—10).

Если применительно к предмету изображения рационализм Аристотеля сказался в том, что он вменил поэту в обязанность говорить об общем, то в области словесного выражения («речи») та же ориентированность на интеллектуальное восприятие слушателем художественного произведения проявилась в выборе критериев для стилистического оформления драмы.

Как уже упоминалось выше, языковая сторона поэтической и ораторской речи весьма задолго до Аристотеля успела стать объектом пристального внимания в греческой литературе. О словесной экспрессии писал Пиндар. Аристофан в «Лягушках» прилагал к словам красочные эпитеты βοεῖα — «бычачьи» («длинные»), λόφους — «с хохолком» («витиеватые»), ὀφρῦς — «насупленные» («высокопарные»), μορμωρόπα — «страшные на вид» (ст. 924—926). Софисты, как их изображал Платон, занимались семантическим анализом лексики. Существовало не только учение о словах, но и учение о стиле, о принципе подбора языковых средств. Оно опиралось на требование «подобающего» (препон) и подчинялось трем основным критериям: ясности и понятности (см. «Риторика к Александру», гл. 24), соответствия прозе или поэзии (см. Исократ, «Евагор», 9), соответствия речи говорящему лицу (см. Платон, «Ион», 540b). Нет необходимости доказывать, что все это было известно Аристотелю.

То, что предложил Аристотель как норму поэтической речи в трагедии, включало в себя те языковые средства, которые до него были выявлены софистами и риторами (учение о звуках, именах, членах предложения), и конструкцию, созданную им самим из этих средств. Учение о стиле, изложенное в «Поэтике», дополнено и раскрыто в аристотелевской «Риторике», где мы находим объяснение того принципа, из которого исходил Аристотель, определяя мерку стиля драмы.

Эта мерка не соотнесена ни с требованием соответствия речи говорящему лицу, ни с той семантикой языка, о которой мы читаем в платоновском «Кратиле». Ближе всего

она стоит к тому, что писали Исократ в «Евагоре» и автор «Риторики к Александру». Ее суть сформулирована в «Поэтике» словами «достоинство речи быть ясной и не быть низкой» (1458а18) и раскрыта в рекомендациях, каким именно типам слов надо отдавать предпочтение, чтобы слог получался возвышенным, не низким. В качестве общего признака слов, делающих речь «благородной» (σεμνή), названа их необычность, и для обозначения этого понятия использовано слово «чужой» (ξενικόν). К числу чужих слов отнесены глоссы (диалектизмы), слова переносные (метафоры) и удлиненные, и все те, которые не принадлежат к общеупотребительным. Соединение их со словами общеизвестными и должно, по мысли Аристотеля, делать слог ясным и не низким (1458а21 — 1458b5).

Начатая в «Поэтике» интерпретация выразительного характера лексики продолжена в «Риторике». Слова чужие и метафоры наделены здесь свойством возбуждать в слушателе наслаждение особого рода: наслаждение от удивления и наслаждение, получаемое от познавания (μάθησις). Аристотель сравнивал чужие слова с чужеземцами, приходящими в город, и находил, что и те, и другие заставляют нас изумляться, а изумление приятно («Риторика», кн. III, гл. 2, § 2—3, 1404b), точно так же приятны и метафоры, потому что они сообщают нам знание, обнаруживая сходство между далекими друг от друга вещами, а получать знание приятно (там же, гл. 10, § 2, 1410b; гл. 11, § 5—7, 1412а).

Из всех рассмотренных им типов слов Аристотель наибольший интерес проявил к метафоре, дав ее классификацию по признаку того, с чего на что происходит перенос значения (с рода на вид, с вида на род, с вида на вид и по аналогии — см. «Поэтика», 1457b7—9), и приведя множество конкретных примеров переносного словоупотребления (см. «Риторика», кн. III, гл. 11). О том, насколько высоко он ставил ее, позволяют судить слова «Поэтики»: «Важно бывает уместно пользоваться всеми вышеназванными приемами, а также словами сложными и редкими, но важнее всего — переносными: ибо только это нельзя перенять у других, это признак лишь собственного дарования — в самом деле, чтобы хорошо переносить значения, нужно уметь подмечать сходное в предметах» (1459а4—8).

За что именно он так ценил метафору, мы можем дога-

дываться, читая «Риторику». Подобно тому, как в предмете поэзии Аристотель различал философское содержание — «общее», в свойстве метафор подмечать сходство он усматривал их близость к философии, которая также занимается сопоставлением («Риторика», кн. III, гл. 11, § 5). Метафоры и «чужие» (необычные) слова — это как раз те элементы, которыми создается возвышенный слог трагедии, и мы вправе говорить, что интеллектуальное удовольствие, получаемое при восприятии этих слов, есть составная часть третьего аспекта той цели, которую Аристотель ставил перед трагедией.

4. Цель и норма искусства: «правильность»

С фиксированием цели художественного произведения неразрывно связан вопрос о критериях правильности воссоздаваемой картины. До Аристотеля этот вопрос поднимался Исократом в «Бусирисе», как вопрос о соответствии изображения литературному жанру произведения, и Платоном в уже цитированном месте «Законов» (см. выше, стр. 55), как вопрос о верности изображения тому реальному объекту, который в нем воспроизводится. Аристотель в «Поэтике» не прошел мимо проблемы правильности искусства, хотя и затронул ее как бы попутно, в контексте защиты и оправдания Гомера. После разбора трагедии Аристотель перенес на эпос все то, что он говорил о драме, признав различие между этими жанрами лишь в их стихотворном размере и в величине объема. И затем на примере гомеровского эпоса он попытался показать и раскрыть основные принципы идеальной нормы поэтического мастерства. Эту норму Аристотель определил как «должное» (ὡς δεῖ) и как «правильность» (ὀρθότης). О «должном» говорил Исократ, о «правильности» — Платон. Аристотель установил норму «должного» для манеры изложения, эмоционального эффекта и объекта изображения. Он отдал предпочтение драматизированному рассказу, при котором поэт как подражатель меньше всего говорит от своего лица (1460a8), и предписал эпосу и трагедии вызывать «удивление» (θαυμαστόν), назвав удивление «приятным» (ἡδύ — 1460a18).

В качестве нормы «должного» для объекта изображения Аристотель назвал «ложь» — условность воссоздаваемой картины. В ставшее для его времени банальным, общим

местом понятие «поэтической лжи» Аристотель внес в «Поэтике» дополнительное содержание, истолковав его как паралогизм, неправильное умозаключение и тем самым допуская в поэтическое произведение не реальную, но иллюзорную связь событий (1460a20). Этот принцип «условности» как норму поэтического мастерства Аристотель сформулировал затем словами: «надо предпочитать то, что не может произойти (ἀδύνατα), но правдоподобно (εἰκότα) тому, что может произойти (δυνατά), но неубедительно (ἀπίθανα)» (1460a28).

Признавая таким путем правомочность деформации рисуемого объекта по сравнению с его реальным прототипом (внушение слушателю веры в иллюзорный предмет), Аристотель вставал в явную оппозицию к платоновской формуле «правильности» и, видимо, отчетливо ощущая это, предлагал свою поправку к этой формуле, разбивая платоновскую единую «правильность» на две правильности — «правильность реального объекта» и «правильность самого искусства». Из них первую он ставил ниже второй и допуская приемлемость фактических погрешностей там, где неадекватное изображение предмета дает возможность достичь цели художественного произведения и сделать его «потрясающим» (ἐκπληκτικώτερον — 1460b26). Тем самым он разрушал платоновское однозначное понимание объекта и расширял сферу «позволенного» в поэзии, и это расширение Аристотель провел не только в области выразительных средств, но и в области объекта изображения и нравственного содержания поэзии. Он признал оправданным изображение не только того, что есть, и того, что должно быть, но и того, про что говорят, что оно есть. И как бы возражая Платону, он предлагал оценивать поступок или высказывание не только по тому, хороши или плохи они сами по себе, но и по тому, на пересечении каких линий они расположены, с учетом того, кем, по отношению к кому, где и ради чего они совершаются (1460b35—1461a8).

Раскрывая сущность поэтической технэ, Аристотель видел перед собой поэзию одновременно в двух измерениях: «горизонтальном» — как готовую, с присущими ей характерными чертами и «вертикальном» — как становящуюся, достигающую своей окончательной формы. Такое двойное просматривание предмета дало философу возможность показать работу художника не фрагментар-

но, не в изолированных ее аспектах, а в ее подчиненности общей цели, и оно же позволило Аристотелю охватить взором систематизатора литературное наследие Эллады и заменить платоновский этический подход к нему подходом «историческим» и эстетическим, платоновское неприятие этого наследия — выборочным приятием его.

Аристотель решал новую для своего времени задачу: он создавал учение о словесном мастерстве как о техпэ, опираясь одновременно на теоретическую мысль своих предшественников и на практический опыт греческой поэзии. Устанавливая новую норму искусства, он прилагал ее к знакомому ему поэтическому материалу. Так, например, введя триединую формулу «мимесиса», он использовал ее, сведя к ней сущность поэзии, и с ее помощью наметил точки соприкосновения между Гомером и Эмпедоклом, Гомером и Софоклом, Аристофаном и Софоклом. Известную платоновскую мысль «хороший поэт подражает хорошим вещам, дурной — дурным» Аристотель включил в начертанную им схему развития поэтических жанров и сделал ее той отправной вехой, с которой начинается история литературы.

С наибольшей полнотой учение о техпэ как о требованиях, предъявляемых художественному произведению, и приемах, при помощи которых они могут удовлетворяться, изложено Аристотелем там, где он говорит о «сочетании действий» («мифе») в трагедии, т. е. применительно к тому уровню драмы, который теснее всего связан с превращением старинного предания об «ужасном событии» в театральную пьесу. Аристотель предложил мастеру два ориентира в его работе: «цельность» — как принцип соединения частей в драме и эффект «страха и жалости» — как принцип отбора подробностей при изображении «ужасного события» в трагедии.

Если Платон в «Федре» писал о том, что ораторская речь должна быть целой, как живое существо, то Аристотель связал «цельность» непосредственно с той «материей», в которой она воплощается в словесной ткани: с удобообозримостью объема пьесы, с единством входящих в нее эпизодов, освобожденных от всего лишнего, не связанного с основным действием, с «всеобщностью» ее содержания.

О чувствах страха и жалости, возникающих при слушании поэзии писал уже Горгий в «Елене». Аристотель,

увидав в этих эмоциях цель трагедии, связал их с теми приемами, при помощи которых обрисовывается «ужасное событие»,— с переломом и узнаванием, с фигурой главного героя, с расстановкой персонажей — участников действия. При этом «страх и жалость» приобрели моральную ценность как антипод «отвратительного», что дало Аристотелю возможность исключить из своей «идеальной драмы» ситуацию торжествующего порока, столь возмущавшую Платона.

Прямые рекомендации драматургу, выражаемые императивно словом «надо», сочетаются в «Поэтике» с примерами удачного и неудачного выбора приемов, заимствованных из знакомых философу произведений. Эти отрывочные ссылки в своей совокупности помогают реконструировать не только ход теоретической мысли Аристотеля, но и его критику и оценку греческой поэзии. Модифицируя и соединяя вместе наблюдения риторов и Платона, Аристотель создавал свои критерии, которые служили ему для объяснения живого опыта литературы. К чему сводился поэтический идеал Аристотеля?

«В «Поэтике» около 60 раз упоминались авторы трагедий и их произведения, а также те критические оценки, которые давались им во времена Аристотеля. По этим отсылкам можно судить о том, какую норму для «художественного ремесла» разрабатывал Аристотель, какие именно трагедии он оценивал высоко или низко. Чаще, чем к другим (21 раз), он обращался к Еврипиду и его драмам («Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде», «Кресфонту», «Меланиппе», «Медее», «Оресту», «Троянкам», «Филоктету», «Финеидам»), а также к Софоклу (16 раз), из творений которого анализировал «Эдипа-царя», «Антигону», «Электру», «Терея», «Тиро»; Эсхила с его трагедиями («Мисийцы», «Ниоба», «Прометей», «Филоктет», «Форкиды», «Хоэфоры») привлекал значительно реже (7 раз), еще реже — Агафона (5 раз) и Феодекта (3 раза). Помимо этих имен в «Поэтике» приведены названия нескольких неизвестных нам драм.

Разбирая «сочетание действий», Аристотель ссылался на Еврипида и его трагедии 14 раз, на Софокла и его сочинения 10 раз. «Эдип-царь» упоминался здесь 6 раз, а «Ифигения в Тавриде» 5 раз. Сугубый интерес к «Эдипу» и «Ифигении в Тавриде» позволяет видеть именно в этих двух драмах как бы фон, на котором Аристотель рисо-

вал свой идеал трагедии, принимая одно и отвергая другое.

В противопоставлении достоинств и недостатков техники разных писателей очерчивался облик «идеальной» аристотелевской драмы: она должна была, как у Эсхила и Еврипида, воспроизводить единое, подходящее для трагедии действие, изображать, по примеру Софокла и Еврипида, события страшные и жалкие, добиваться в «узнаваниях» и переменах человеческих судеб еврипидовской выразительности и соблюдать при этом софокловскую меру правдоподобия, не допуская в трагедию никаких подробностей, нарушающих взаимообусловленность всех ее частей,— ни механических развязок, ни изолированных от действия хоровых партий.

Эту новую норму сценического действия Аристотель предлагал как плод своих наблюдений над классической трагедией V в. и в то же время как линию размежевания с целым рядом явлений знакомой ему сценической практики. Он вставал в явную оппозицию к послееврипидовской трагедии, которая разрушала принцип органической целостности произведения и необходимое в трагедии впечатление «страха и жалости» [77].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Так, например, из 123 пьес Софокла сохранилось только 7 трагедий, от сочинений философов VI—V вв., комедиографов VI в., хронистов VI—V вв. дошли одни фрагменты.

[2] Сравнительно недавно Цюрхером (*Zürcher J.* Aristoteles Werk und Geist. Paderborn, 1952) было высказано предположение, что имеющийся у нас текст Аристотеля — это не авторский вариант его, а Феофрастова переработка. Критику доводов Цюрхера см. в статье: *Reale G.* Joseph Zürcher e un tentativo di rivoluzione negli studi aristotelici.— Aristotele nella critica e negli studi contemporanei. Milano, 1956, p. 110—143.

[3] Сочинения, выпущенные в свет самим Аристотелем, получили название «экзотерических» (от греч. ἐξωτερικός — «внешний»), поскольку они предназначались для широкого круга образованной публики. Среди них больше всего читались диалоги «О философии», где беседовали Сократ и Аристотель, «Евдем», в котором продолжалась тема платоновского «Федона», «Протрептик» («Побуждение к философии»), «О поэтах», «Грилл, или О риторике», «О справедливости». В отличие от них дошедшие до нас трактаты принято называть «эсотерическими» (от греч. ἐσωτερικός — «внутренний») или «акроаматическими» (от греч. ἀκρόαμα — «услышанное»), т. е. рассчитанными на слушание их ближайши-

ми учениками философа внутри школы. Это деление аристотелевских произведений на два типа высмеяно Лукианом в сатире «Продажа жизней»: «Он снаружи один, а внутри другой, так что если купишь, помни, что одного зовут «эсотерическим», а другого «экзотерическим"» (гл. 26).

Более подробно об этом см.: *Bignone E.* L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro. Firenze, 1936; *Bidez J.* Un singulier Naufrage Litteraire dans l'Antiquité. A la recherche des épaves de l'Aristote perdu. Bruxelles, 1943; *Moraux P.* A la recherche de l'Aristote perdu. Le Dialogue «Sur la Justice». Louvain, Paris, 1957; *Turkowska Danuta.* L'Hortensius de Cicéron et le Protreptique d'Aristote. Wrocław — Warszcawa—Krakow, 1965.

[4] Цицерон упоминает о них в разговоре с Марком Катоном по поводу библиотеки Лукулла:

«— У тебя у самого так много книг, каких ты тут ищешь еще?

— Здесь, я знаю, имеются какие-то аристотелевские записки, и я пришел за ними, чтобы прочесть их на досуге» (De finibus, III, 10).

В другом месте Цицерон говорит, что эти «комментарии» по содержанию своему отличались от экзотерических сочинений: «Существует два рода книг «О высшем благе»: одни написаны просто и зовутся экзотерическими, другие написаны более тонко и сохранились в виде комментариев. То, что в них говорится, не всегда совпадает» (De finibus, V, 5, 12).

[5] Экземпляр этих записей был, по-видимому, увезен учеником Аристотеля Евдемом на о. Родос. У Симпликия сохранилось упоминание о том, что Евдем предлагал свой вариант чтений одного неясного места аристотелевской «Физики» (Simplicii in Aristotelem Physicorum libros quattuor priores commentaria.— Commentaria in Aristotelem graeca. V. 9. Berlin, 1882, p. 522).

См. об этом подробнее: *Moraux P.* Der Aristotelismus bei den Griechen. Bd. I (Peripatoi. Philologisch-historische Studien zum aristotelismus. Bd. V). Berlin — N. Y., 1973, S. 8—11.

[6] У Афинея читаем: «Он приобрел так много старинных греческих книг, что превзошел этим всех, кто прежде вызывал изумление: Поликрата Самосского и Писистрата, афинского тирана... философа Аристотеля, и Феофраста, и Нелея, хранившего их книги. У этого Нелея, сказал он, наш царь Птолемей, по прозвищу Филадельф, купил все книги и вместе с книгами из Афин и Родоса увез их в славную Александрию» (I, гл. 4, 3а — b).

[7] Приводим перевод соответствующего места «Географии» Страбона: «Уроженцами Скепсиса были сократики Эраст, Кориск и сын Кориска Нелей, который учился у Аристотеля и Феофраста и принял от Феофраста его библиотеку, в которую входила также и библиотека Аристотеля. Ведь Аристотель передал свою библиотеку Феофрасту, ему же оставив руководство школой. Он был первый из тех, кого мы знаем, кто собирал книги и обучил египетских царей тому, как составить библиотеку. Феофраст же передал книги Нелею. Нелей увез их в Скепсис и оставил своим наследникам, частным лицам. У них эти книги хранились взаперти в небрежении. Когда же атталиды, под властью которых находился город, стали старательно разыскивать книги для

библиотеки в Пергаме, то наследники Нелея спрятали их в какой-то яме. Там они пострадали от сырости и моли.

В дальнейшем потомки этих наследников продали библиотеку Аристотеля и Феофраста Апеликону с о. Теоса, взяв за нее большие деньги. Апелликон был не столько философом, сколько книголюбом и потому позаботился восстановить попорченные места и сделал новый список текста. Со своим делом он справился плохо и издал текст, полный ошибок. Древние перипатетики, жившие в первое время после Феофраста, не имели книг за исключением немногих, в основном экзотерических, так что они не могли философствовать по существу, а занимались тем, что расцвечивали общие положения поэтическими прикрасами.

Позже, когда эти книги увидели свет, школа перипатетиков с большим успехом стала заниматься аристотелевской философией. Однако из-за большого числа допущенных ошибок о многом здесь вынуждены были говорить лишь как о вероятном. Помог тут и Рим. Дело в том, что сразу после смерти Апелликона Сулла, захвативший тогда Афины, взял себе библиотеку Апелликона. Когда она была доставлена в Рим, ее получил в свое распоряжение грамматик и поклонник Аристотеля Тираннон, расположивший к себе библиотекаря» (XIII, 608, 609).

[8] См.: *Плутарх*, Сулла, 26. Подробнее об издании Андроника см.: *Moraux P.* Указ. соч., с. 45—94.

[9] К тексту Аристотеля было приложено, по-видимому, общераспространенное в эллинистическую эпоху деление предмета философии на три раздела: логику, физику, этику. Вопрос об источнике того подразделения аристотелевских книг на группы, которое нам известно, до сих пор остается областью гипотетических реконструкций. См. об этом: *Moraux P.* Указ. соч., с. 58—94.

[10] В комментарии Элия (VI в. н. э.) к «Категориям» Аристотеля сохранилось любопытное рассуждение о ценности логики как инструмента знания:

«Одни говорили, что изучение философии должно начинать с физики, другие — с логики, третьи — с этики, а иные — с математики. Боэт из Сидона предлагал начинать с физики, Андроник Родосский, перипатетик, одиннадцатый глава аристотелевской школы, говорил, что надо начинать с логики, из платоников же одни предлагали начинать с этики, другие — с математики. И все приводили доводы в защиту своего мнения. Говорившие, что надо начинать с этики, заявляли, что нужно сначала благоустроить нравы, душу очистить от скверных нравов, чтобы чистой философией занималась душа чистая, потому что нечистый, по слову Платона, не может воспринимать чистое...

А те, кто утверждали, что надо начинать с логики, говорили, что логика — это инструмент (ὄργανον) и надо сначала изучить инструмент и то, как до́лжно пользоваться инструментом. Ведь и в ремеслах такое же положение вещей: пришедший к плотнику сперва изучает инструменты — сверло, бурав и так приступает к самому плотницкому делу (Commentaria in Aristotelem graeca, V. 18. Berlin, 1900, p. 1).

[11] Средневековый аристотелизм в Европе и на Ближнем Востоке опирался как на одну общую основу на работу, проделанную позднеантичными комментаторами Аристотеля (перипатетика-

ми и неоплатониками) в I в. до н. э. Краткий обзор этих первых объяснений аристотелевского текста находим у Симпликия (VI в. н. э.), в его предисловии к «Категориям»:

«Многие уделяли большое внимание книге Аристотеля «О категориях» и не только потому, что эта книга — вступление ко всей философии (она — начало логики, а логика предваряет собой всю философию), но и потому, что в каком-то смысле это книга о первоначалах, как мы узнаем, когда пойдет речь о ее задачах.

Разные люди занимались этой книгой с разной целью. Для одних было важно внести ясность в ее слог, как, например, Фемистию и подобным ему, другим важно было разъяснить ее мысли: мысли, которые Аристотель излагал сжато, без всяких пояснений, они старались раскрыть, как это делал Порфирий в книге вопросов и ответов. Третьи, вдобавок, касались немного и самого предмета исследования. Так поступали Александр Афродисийский, Ермин и другие, к числу которых, по-моему, относится и Максим из Эдессы, ученик Ямвлиха: в своем комментарии к «Категориям» Максим почти во всем согласен с Александром.

Иные предавались и более глубоким размышлениям о предмете — таков дивный Боэт. Иные довольствовались тем, что писали апории к тому, что говорится у Аристотеля,— так поступал Лукий, а после него Никострат, следовавший Лукию. Они с заносчивостью выставляли возражения почти против всего, что сказано в книге, и вели себя беспощадно, не стесняясь в своих нападках. Тем не менее мы благодарны им за то, что они предлагали апории действительно важные и доставили последующим комментаторам удобный случай для решения апорий и многих других прекрасных предметов исследования.

Великий же Плотин в трех книгах, которые называются «О родах сущего», добавил к книге «О категориях» очень важные исследования по существу дела. После них Порфирий, виновник всех наших благ, не без труда составил полное толкование книги («О категориях») в восьми книгах, обращенных к Гедалию, и дал решение всех возражений. Он рассказал тут и о многих изречениях стоиков, когда это приходилось к слову. После него божественный Ямвлих составил к этой книге длинное исследование, во многом дословно повторяя Порфирия, некоторые же вещи он тщательно отбирал и расчленял. Он сократил праздное многословие по поводу возражений и повсюду к каждой главе присоединил умозрительное созерцание, добавив к этому сочинению и кое-что другое полезное» (Commentaria in Aristotelem graeca. V. 8. Berlin, 1907, p. 1, 2).

На латинский Запад эту сложившуюся в Афинах, Александрии, Константинополе традицию аристотелизма ввел Боэтий (казнен в 524 г.), переводивший Аристотеля и Порфирия и писавший сочинения по логике. По его трудам западный мир вплоть до XII в. знакомился с наследием Стагирита. На Ближний Восток интерес к Аристотелю принесли с собой несториане, которые после осуждения их на Эфесском соборе в 431 г. утвердились в Сирии и организовали здесь новые центры ученых занятий, где аристотелизму отводилось особо почетное место. От этого гре-

ко-сирийского аристотелизма протянулась прямая нить к аристотелизму персидскому — уже при Хозрое I (531—579) Аристотель был переведен на пехлеви — и арабскому: в основанной в IX в. в Багдаде Академии Байт эль Хикма (Дом мудрости) трудились переводчики с греческого, сирийского, пехлеви, и главным авторитетом тут был Аристотель и его греческие комментаторы.

В самой Византии работа ранних комментаторов нашла свое продолжение у таких ученых, как Михаил Пселл, Иоанн Итал, Михаил Эфесский. Вплоть до XI в. арабский Восток проявлял к Аристотелю больше интереса, чем Византия и латинский Запад. Положение дел существенно изменилось после 1054 г., когда Багдад был захвачен турками-сельджуками и арабские ученые оказались вынужденными переселиться в Сицилию и Испанию. С XI в. Испания стала местом соприкосновения арабской и латинской культур и передачи латинскому Западу бережно хранимого арабами аристотелевского наследия. С начала XII в. установились новые контакты латинской Европы с греческой и арабской наукой. С этого времени начали появляться новые переводы Аристотеля с арабского и греческого на латынь, а также переводы комментариев к нему.

Более подробно об этом см.: *Ueberweg Fr.* Grundriss der Geschichte der Philosophie der patristischen und scholastischen Zeit. 5 Aufl. bearb. V. M. Heinze. Berlin, 1877; *Peters F. B.* Aristoteles Arabus. The oriental translations and commentaries on the aristotelian corpus (New York University Department of classics, Monographs on Mediterranean antiquity). Leiden, 1968; *Düring J.* Von Aristoteles bis Leibniz.— «Antike und Aoendland», Bd. IV, 1954, S. 118—154; Aristoteles in der neueren Forschunghrsg. v. P. Moraux. Darmstadt, 1968, S. 250—313; Syrisch-Arabische Biographien des Aristoteles Syrische Commentare zur εἰσαγωγή des Porphyrios bearb. v. A. Baumstark, Leipzig, 1900; *Oehler K.* Aristoteles in Byzanz.— Aristoteles in der neueren Forschung, S. 380—399; *Grabmann M.* Forschungen über die lateinischen Aristoteles — Übersetzungen des XIII Jahrhunderts, Münster, 1916; *Schneider B.* Die Mittelalterlichen Griechisch-Lateinischen Übersetzungen der Aristotelischen Rhetorik. Berlin — N. Y., 1971; *Grabmann M.* Methoden und Hilfsmittel des Aristoteles studiums im Mittelalter. München, 1939.

[13] Судить о том, какие именно книги читались больше других, помогают опубликованные каталоги и описания рукописей. Великолепный каталог такого рода содержит книга Ф. Петерса: *Peters F. E.* Aristoteles Arabus. The oriental Translations and Commentaries on the Aristotelian Corpus (New York University, Department of Classics Monographs on Mediterranean Antiquites). Leiden, 1968.

По замечанию Петерса (с. 54), «Политика» — единственное произведение Аристотеля, которое осталось не переведенным на арабский язык. В каталоге Ягеллонской библиотеки Кракова рубрика «Физика» включает в себя 57 названий, «Метафизика» — 38, «Никомахова Этика» — 28, «Вторая Аналитика» — 27, «Политика» — 3, «Риторика» — 2, «Поэтика» — 1. (Repertorium commentariorum medii aevi in Aristotelem Latinorum quae in Bib-

liotheca Jagellonica Cracoviae asservantur. Comp. M. Markowski, S. Włodek. Wrocław—Warszawa, 1974).

Наиболее полный каталог средневековых латинских рукописей Аристотеля см. в изд.: Aristoteles Latinus, codices descripsit Lacombe G., pars prior; pars posterior. Cantabrigiae, 1955.

[13] См. об этом более подробно в статье: *Minio-Paluello L.* Die aristotelische Tradition.— Aristoteles in der neueren Forschung, 1968, S. 323.

[14] См. об этом более подробно в кн.: *Kristeller P. O.* The Classics and Renaissance Thought. Harvard University Press, 1955, p. 3—24.

[15] Формой, в которой излагалась эта теория, были: стихотворные поэтики (*Vida*. De Arte Poetica, 1527), ученые трактаты (*Daniello*, Poetica, 1536; *Minturno*. De poeta, 1559; *Scaliger J.* Poetices libri septem, 1561), диалоги (*Fracastoro*. Neugirius sive de Poetica dialogus, 1555; *Minturno*. L'arte poetica, nella quale contegnono i precetti Heroici, tragici, comici, satyrici e d'ogni altra poesia, 1563), лекции (*Varchi*. Lezzioni, 1553), комментарии к «Поэтикам» Горация и Аристотеля. Самым значительным из них были комментарии Робортелло (1548, см. прим. 20), Маджи (1550, см. прим. 20) и Кастельветро (*Castelvetro*. Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta. Vienna, 1570).

См. об этом более подробно: *Spingarn J. S.* A history of Literary Criticism in the Renaissance. N. Y., 1899; *Weinberg B.* Robertello on the Poetics.— Critics and Criticism ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, p. 319—348; Castelvetro's theory of Poetics.— Там же, с. 349—371; *Ferraro R. M.* Guidizi critici e criteri estetici nei Poetices libri septem (1561) di Giulio Caesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento. The University of North Carolina Press, 1971; *Weinberg B.* A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 v. Chicago, 1961.

[16] Работа гуманистов по изучению классической литературы и классической теории литературы была тесно связана с их работой по формированию литературного национального языка и литературы на национальном языке. Они стремились создать на национальных языках все классические жанры с их отточенной правильностью формы (трагедию, эпос, комедию, эпиграмму, оду). Первыми опытами такого новотворчества на итальянском языке были подражания Гомеру, Софоклу, Еврипиду. По образцу античной трагедии Триссино (1478—1550) в 1515 г. сочинил на сюжет, взятый у Тита Ливия, трагедию «Софонисба», а в конце жизни он уже, подражая Гомеру, написал поэму «Италия, освобожденная от готов». Ручелаи (1475—1525) обрабатывал сюжеты «Антигоны» («Росмунда») и еврипидовской «Ифигении в Тавриде» («Орест»). Это практическое усвоение античной художественной техники, как бы ни были слабы первые шаги, велось достаточно интенсивно и нашло свою классическую завершенность в эпосе Т. Тассо (1544—1595).

См. об этом более подробно: *Оветт А.* Итальянская литература. Пер. С. И. Соболевского. М., 1922; *Каплинский В. Я.* Теория эпоса молодого Тассо. «Уч. записки педагогического ф-та Саратовского ун-та», т. 7, вып. 2. Саратов, 1929, с. 1—12; *Toffanin G.* Il Tasso e l'éta, che fu la sua. Napoli, 194 [*б. г.*]; *Hall V.* Renaissance Literary Criticism. Gloucester, Mass., 1959.

[17] «Послание к Пизонам» («Поэтика») Горация было знакомо средневековому читателю, и оно было первым главным источником теоретических рассуждений гуманистов о поэзии. Начало литературной критики в Италии, Франции и Англии совпало по времени с первыми переводами «Поэтики» Горация на национальные языки: итальянский перевод Дольче вышел в 1535 г., французский перевод Пельтье — в 1545 г., английский перевод Дрэнта — в 1567 г. В течение XVI в. было выпущено в свет пятнадцать комментированных изданий «Послания к Пизонам». Разбор этих комментариев см. в кн.: *Harrick M. T.* The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531—1555. Urbana, 1946.

С «Поэтикой» Аристотеля латинский Запад познакомился значительно позже, чем с «Поэтикой» Горация, и поэтому свое влияние на теоретическую мысль гуманистов «Поэтика» Аристотеля стала оказывать уже тогда, когда Гораций был ими хорошо изучен.

[18] В V в. «Поэтика» Аристотеля была переведена на сирийский язык по рукописи более полной, чем наша (перевод утрачен, сохранилась одна страница). С сирийского она была в X в. переведена на арабский язык (сохранилась рукопись XI в.), и в XII в. Аверроэс составил к ней краткую парафразу, которую Генрих Алеманн перевел под названием «Aristotelis Poetria». В XIV в. «Поэтика» была переведена на латинский язык испанцем Мартином из Тортозы. В Италию греческий текст «Поэтики» попал во второй половине XV в., и уже в 1498 г. вышел первый полный латинский перевод Георгия Валлы. В XVI в. «Поэтика» по восемь раз издавалась в Венеции и Базеле, пять раз в Париже, три раза во Флоренции, по два раза в Лионе и во Франкфурте-на-Майне, по одному разу в Женеве и в Вене. См.: *Cooper L.* The Poetics of Aristotle, its meaning and influence, N. Y., 1956; A bibliography of the Poetics of Aristotle by L. Cooper and A. Gudeman. Oxford, 1928.

[19] Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium patritium florentinum in latinum conversa; eadem graece. Venetiis, 1536.

[20] Francisci Robertelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte poetica applicationes, qui ab eodem autore ex manuscriptis libris emendatus fuit, utinam dificillimus ac obscurrissimus liber a nullo ante declaratus facile ab omnibus posset intellegi. Florentiae, 1548; In Aristotelis librum de Poetica communes explicationes; Madii vero in eundem librum propriae annotationes eiusdem de ridiculis et Horatii librum de Arte poetica interpretatio. Venetiis, 1550.

[21] См. об этом более подробно: *Ferraro R. M.* Указ. соч., с. 1—42.

[22] *Scaliger J. G.* Poetices, VII, II, 1.

У Лессинга читаем: «... чтó я понимаю сущность драматической поэзии, так это то, что я понимаю ее совершенно так, как вывел ее Аристотель из бесчисленного множества мастерских произведений греческого театра. У меня есть свои мысли о возникновении и основе «Поэтики» этого философа, но и эти мысли я не мог бы изложить здесь, не вдаваясь слишком в подробности. И, однако, я смело признаю (пусть надо мною смеются в теперешнее просвещенное время), что считаю ее таким же непогрешимым произведением, как «Элементы» Евклида. Ее основные положения столь же истинны и непреложны, только, конечно, не столь

же осязательны, поэтому больше подвержены придиркам, чем все содержание книги Евклида. Что касается трагедии, учение о которой время пощадило почти вполне, я надеюсь неопровержимо доказать, что она не может отступить ни на шаг от пути, указанного Аристотелем» (цит. по изданию: *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.— Л., Academia, 1936, с. 369).

[23] См. об этом более подробно в кн.: *Dietrich M.* Europeische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zum Goetherzeit. 2 Auf. Wien, 1967, S. 65, ff.; *Harrick M. T.* Указ. соч.; *Toffanin G.* Указ. соч.; *Ferraro R. M.* Указ. соч.

[24] Lezzioni di Benedetto Varchi Academico Fiorentino, lette di lui publicamente nella Academia Fiorentina. Florenzia, 1590, p. 576.

О подражании (художественном вымысле) как о средстве, при помощи которого улучшаются человеческие нравы, писал также Робортелло в предисловии к своему комментарию к «Поэтике» Аристотеля: «Чтение поэзии и всяческие подражания многообразную пользу приносят людям. Ведь когда читают или изображают, как знаменитый муж совершает добрые подвиги и бывает прославлен, то это побуждает людей к доблести. Если же, напротив, показываются пороки, то люди получают к ним отвращение и избегают их усерднее, чем если бы был применен любой другой способ убеждения. Если на сцене совершается подражание действиям жутким и опасным (или рассказывается о них), то у людей убавляются безумная дерзость и безрассудство, а если действиям, вызывающим жалость, то ум слушателей влечет к состраданию и доброте. Что сказать еще? Всякое подражание и рассказывание поэтических произведений, соединенное с действием, увлекает каждую душу, умягчает ее, возбуждает, трогает, сокрушает, воспламеняет» (перевод сделан по тексту в статье: *Weinberg B.* Robortello on the Poetics).

[25] *Tasso T.* Discorsi del poema eroico. Milano, 1824, p. 13.

[26] Fracastori Veronensis opera omnia, Venetiis, 1574, fol. 115, v. 116 r.

О том, что художественная литература подражает «лучшему образцу», тому, чего в самой действительности нет, с восторгом писал Ф. Сидней в своей «Апологии поэзии» (1595): «Природа никогда не расписывала землю такими богатыми узорами, как делали это поэты,— приятными реками, плодоносными деревьями, душистыми цветами и всем тем, что может сделать прекрасную землю еще более прекрасной. Мир природы — медный, и только поэт открывает золотой мир. Однако оставим это, обратимся к человеку. Ведь именно по отношению к нему она проявила свое наибольшее искусство. Посмотри, разве она породила такого верного любовника, как Феаген, такого постоянного друга, как Пилад, такого отважного мужа, как Орландо, такого справедливого царевича, как Ксенофонтов Кир, такого выдающегося во всех отношениях человека, как Вергилиев Эней. И не относись к этому с насмешкой из-за того, что одни произведения существуют как сущности (essentialy), а другие как подражание и вымысел. Совершенно очевидно, что у поэта есть идея этого, когда он раскрывает вещи в таком блеске, в каком он их вообразил» (*Sidney Ph.* An Apology for poetry. English critical essays XVI—XVIII cent. ed. Edm. Jones. London, 1941, p. 8—9).

Более подробно о теории подражания у гуманистов см. в кн.: *Ulivi F.* L'imitazione nella poetica del Rinascimento, Milano, 1959.

[27] *Egger Em.* Histoire de la critique litteraire chez les grecs. Paris, 1849, p. 180.

[28] «Я не сомневаюсь,— писал Маджи, — что Аристотель хотел, чтобы целью трагедии было но очищение человеческой души от страха и милосердия, а использование этих чувств для устранения других, смущающих душу аффектов, после упразднения которых душа украшается добродетелями» (перевод сделан по тексту в кн.: *Harrick M. T.* Указ. соч., с. 43).

[29] См.: *Spingarn J. S.* Указ. соч., с. 81.

[30] В комментарии Робортелло читаем: «Зрители, присутствующие при представлении [пьесы], слыша и видя то, что похоже на правду, привыкают страдать, бояться, сочувствовать тому, что происходит [на сцене]. И когда они сами попадают в подобные обстоятельства, то уже меньше страдают и боятся. Тот, кто никогда не страдал ни от какого бедствия, неизбежно станет сильнее страдать потом, когда неожиданно приключится с ним беда» (с. 53). Перевод сделан по тексту, приведенному в статье Вайнберга (с. 322), см. примечание 15.

[31] *Corneille P.* Second discours.— *Corneille P.* Oeuvres. T. 10. Paris, 1801, p. 369—372.

[32] О том, как складывалась теория трех единств, см.: *Harrick M. T.* Указ. соч., с. 84—89.

[33] *Bernays J.* Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin, 1857.

[34] *Schadewaldt W.* Furcht und Mitleid.— «Hermes», 83 (1955), S. 129 ff.; *Pohlenz M.* Furcht und Mitleid, Ein Nachwort.— «Hermes», 84 (1956), S. 49—74.

[35] *Dirlmeier J.* Κάθαρσις παθημάτων. — «Hermes», 75 (1940), S. 81—92.

[36] *Nicev A.* L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote. Sofia, 1970.

[37] *Butcher S. H.* Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics, 2 ed. London, 1898, p. 113.

[38] См. «Метафизика», I, 1, 981, b18.

[39] *Butcher S. H.* Указ. соч., с. 115—120.

[40] Там же, с. 149—151.

[41] См. примечание 27.

[42] *Atkins J.* Literary Criticism in Antiquity, vol. 1—2. London, repr. 1952; *Sikes E.* The greek View of Poetry. London, repr. 1969.

[43] *Grube G. M. A.* The greek and roman Critics, Toronto, 1965.

[44] Цитаты из «Одиссеи» приводятся в переводе В. А. Жуковского; «Илиада» цитируется в переводе Н. И. Гнедича.

[45] Анакреонт — поэт VI в. Бóльшая часть его жизни прошла при дворах тиранов: на острове Самосе при дворе Поликрата, в Афинах при дворе Гиппарха, в Фессалии при дворе Алевадов. Его

веселые стихи, написанные особым «анакреонтическим» размером, пользовались широкой известностью в Европе Нового времени. По числу переводов, переложений, подражаний Анакреонт — один из самых популярных греческих поэтов в русской литературе. Его переводили и ему подражали Кантемир, Тредиаковский, Сумароков, Ломоносов, Державин, Батюшков, Гнедич, Пушкин и др.

Ивик — поэт VI в., уроженец Южной Италии. Как и Анакреонт, жил при дворах тиранов, в том числе при дворе Поликрата на о. Самосе. От его стихов в основном эротических, сохранились небольшие отрывки.

Пиндар (ок. 520—446) — самый крупный лирический поэт Древней Греции, сложивший несколько тысяч стихотворений. Излюбленным жанром его поэзии был эпиникий — хвалебная ода в честь победителя на общегреческих играх. Эти игры устраивались регулярно в разных местах Греции. В их программу входили конные ристания, состязания в борьбе, беге, гимнастике, а также в мусическом искусстве. По месту, где они происходили, игры назывались: Олимпийскими (устраивались раз в четыре года в Олимпии, в Пелопоннесе; списки победителей на этих играх хранились в государственном архиве; по олимпиадам велось летосчисление), Пифийскими (по имени Аполлона Пифийского. Праздновались каждые пять лет на Кресейской равнине около Дельф, где находились театр и ипподром. Наградой на Пифийских играх служил лавровый венок), Немейскими (устраивались раз в три года в Немейской долине, в Пелопоннесе), Истмийскими (праздновались на Коринфском перешейке каждые два года). Названиям этих игр соответствуют названия сборников пиндаровских од.

В Афинах четыре раза в год справлялись торжества в честь Диониса: сельские Дионисии (декабрь — январь) праздновались по случаю первого розлива свежего вина; Ленеи (январь — февраль) происходили в Афинах и были продолжением сельских Дионисий; Антестерии (февраль — март) посвящались первой пробе молодого вина; большие, или городские, Дионисии праздновались в марте — апреле. Во время больших Дионисий в театре ставились новые трагедии, во время Ленеев ставились трагедии и, главным образом, комедии.

[46] Об этом см. также: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 218—228.

[47] Цитаты из поэм Гесиода даются в переводе В. В. Вересаева. Гесиод — эпический поэт VII в. Под его именем сохранились поэмы «Теогония» и «Труды и дни». Первая из них излагает генеалогические мифы о богах, вторая составлена в дидактическом тоне и содержит практические и моральные советы земледельцу.

[48] Ксенофан — первый философ элейской школы (Элея — город в Южной Италии), которая разрабатывала учение о едином неподвижном бытии. Ксенофан слагал эпические поэмы и элегии, в которых дал первую известную нам моральную критику гомеровского эпоса. От его сочинений дошли небольшие отрывки.

[49] Об этом см. более подробно в кн.: *Bowra M.* Pindar. Oxford, 1954, p. 1—31.

[50] Пиндар цитируется в переводе М. Л. Гаспарова (см. ВДИ, 1973, № 3—4, 1974; № 1—3).

[51] В дельфийском святилище пифия, сидя на треножнике над расселиной с испарениями, в бессознательном состоянии давала «прорицание», которое затем разъясняли находившиеся в здравом рассудке толкователи —«профеты». Употребляя глагол «профатеусо», Пиндар причисляет себя к ним.

[52-53] О «техна» более подробно см. в кн.: *Schaerer R.* Τέχνη et ἐπιστήμη. Etudes sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon. Macon, 1930. Kube J. Τέχνη und arete. Sophistische und Platonische Tugendwissen. Berlin, 1969.

[54] У Цицерона находим следующее рассуждение на эту тему: «Таким образом, век Перикла впервые принес Афинам почти совершенного оратора. Действительно, вкус к красноречию обычно появляется не тогда, когда основывают государство, когда ведут войны или когда самовластие мешает оратору и сковывает его дарование. Красноречие — спутник мира, союзник досуга и как бы вскормленник уже хорошо устроенного общества. Поэтому-то, по словам Аристотеля, сицилийцы Корак и Тисий (а сицилийцы — народ изобретательный и опытный в спорах) впервые составили теорию и правила судебного красноречия именно тогда, когда из Сицилии были изгнаны тиранны, и в судах после долгого перерыва возобновились частные процессы. А до этого никто обычно не пользовался ни методом, ни теорией и лишь старались излагать дело точно и по порядку.

Рассуждения на самые знаменитые темы, которые теперь называются «общими местами», впервые составил и написал Протагор; то же самое сделал и Горгий, сочинив похвалу и порицание на одни и те же предметы, так как главным в ораторе он считал умение возвысить любую вещь похвалой и вновь низвергнуть порицанием. Несколько подобных произведений написал и Антифонт Рамнунтский («Брут», 12, 45—47. Перевод И. П. Стрельниковой).

О Кораке и Тисии см. также в кн.: Древнегреческая литературная критика. М., «Наука», 1975, с. 25.

[55] Горгий (ок. 483—375) принадлежал к поколению старших софистов («учителей мудрости»)— платных учителей, которые, путешествуя по городам Греции, выступали с лекциями, обещая научить любого человека умению говорить убедительно и делать карьеру. Софисты сообщали слушателям тот минимум познаний, который лег затем в основу программы обучения в регулярной высшей школе. В духовную жизнь эллинского мира софисты внесли рационалистический релятивизм и утонченную культуру слова. У Горгия релятивизм доходил до прямого скептицизма: ему принадлежало сочинение «О не сущем», в котором доказывалось, что сущего нет, а если бы оно и было, то осталось бы непознаваемым. Горгий пользовался известностью как ритор и как создатель особо звучного стиля прозаической речи, пересыпанной антитезами, параллелизмами и другими видами фонетических соответствий. Он был также мастером в составлении похвальных речей (энкомиев), в одной из которых (похвальном слове Елене) изложена его теория художественного слова.

Фрасимах из Халкедона — софист-ритор, современник Горгия. Традиция приписывала ему сочинение «жалобных» концовок в речах (см. *Платон*, «Федр», 267 с.).

Исократ (435—338) — один из самых знаменитых ораторов и политических деятелей Греции, основатель первой в античном мире риторской школы с регулярным курсом обучения, которая послужила прообразом всего высшего гуманитарного образования в Европе. Был поборником объединения греков для совместного похода на Восток. С призывом возглавить такой поход обращался к Филиппу Македонскому. По слабости голоса сам не выступал публично, но занимался писанием речей, в которых нашли отражение его теоретические мысли, касающиеся словесного искусства. О его литературной деятельности более подробно см. в кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 54—75.

[56] «Риторика к Александру» дошла до нас в рукописях вместе с посланием, обращенным от лица Аристотеля к Александру Македонскому. Сомнение в подлинности послания высказывалось уже гуманистами Эразмом и Веттори. В XIX в. филологическая критика категорически отвергала авторство Аристотеля и приписывала эту риторику Анаксимену из Лампсака (см.: *Wendland P.* Anaximenes von Lampsakos. Studien zur ältesten Geschichte der Rhetorik. Berlin, 1905). В сравнительно недавнее время с критикой гипотезы о ее принадлежности Анаксимену выступил В. Буххайт (см.: *Buchheit V.* Untersuchungen zur Theorie des Ganos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles. München, 1960).

[57] «Пойесис» в смысле общего термина «поэзия» впервые встречается у Геродота (II, 82).

[58] О «философии красноречия» Исократа см. в кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 55.

[59] См.: *Navarre O.* Essai sur la Rhétorique grecque avant Aristote. Paris, 1900, p. 42.

[60] См.: *Плутарх*, «О поэтах», 2.

[61] ...Но нет, это сказки:
Ведь так часто людская молва
Переходит за грани истины:
И сказания, испещренные вымыслами,
Вводят в обман.
Ведь Харита,
Подательница всего, что нам мило,
Представляла нам неверное верным!

(«Первая Олимпийская ода», 28—33)

[62] См.: «Илиада», II, 485—492. Хороший подбор текстов, относящихся к ранней поэтике, дан в кн.: *Lanata G.* Poetica preplatonica. Testimonianze e framenti. Firenze, 1963.

[63] Платон цитируется по изданию: *Платон.* Сочинения в трех томах. М., «Мысль», 1968.

[64] См. об этом более подробно в кн.: *Kennedy G.* The art of persuasion in Greece. Princeton, 1963.

[65] В похвальном слове легендарному египетскому царю Бусирису Исократ упрекал ритора Поликрата в том, что тот, составив якобы похвалу Бусирису, приписал ему ужасные поступки.

[66] В «Риторике к Александру» приводятся практические советы для применения аргумента «эйкос» в судебных речах. Вот некоторые из них: «Правдоподобно то, при упоминании чего в уме слушателя встают готовые примеры. Так, если кто начнет говорить, что хочет видеть родину великой, своих домашних счастливыми, врагов несчастными и другое в том же роде, то все это вместе покажется правдоподобным. Ведь любой человек, слыша это, сознает, что и сам он испытывает подобные же чувства по отношению к таким вот предметам... Мы разделяем [довод правдоподобия] на три вида.

Первый из них — это включение в речь, обвинительную или защитительную, тех страстей, которые от природы присущи людям. Например, если случится кому оскорбить или испугаться, часто делать одно и то же, обрадоваться или огорчиться, гореть желанием или освободиться от страсти... Эти и подобные им страсти у всей человеческой природы общие, и слушателям они знакомы. Вот то, что привычно людям от природы, и это то, что надо включать в речь.

Вторая часть правдоподобия — это обычай, то, что любой из нас привык делать. Третья — выгода... [Когда используешь довод правдоподобия] в обвинительных речах против людей, то доказывай, если можешь, что он уже раньше часто делал вот это самое дело. А если не это дело, то похожее на него. Попытайся доказать, насколько выгодно было ему поступать так. Ведь большинство людей сами предпочитают выгоду и про других думают, что ради выгоды они на все пойдут. Если можешь найти вероятное (эйкос) у самих противников, то собирай его вот таким образом. А если нет, то, ссылаясь на похожее, говори о том, что вошло в обычай. Например, если тот, кого ты обвиняешь, молод, то говори, что он поступил так, как поступают люди его возраста. По сходству вызовет к себе доверие и то, что будет говориться против него» (гл. VII, 2—6).

[67] Более подробно об этом см. в статье М. Поленца (*Pohlenz M.* Τὸ πρέπον. Kleine Schriften. Bd. I. Hildescheim, 1965, S. 100—139).

[68] Перевод К. П. Полонской. Цитируется по изданию: *Аристофан.* Комедии в 2-х томах. М., ГИХЛ, 1954.

[69] См. об этом более подробно в кн.: *Sorböm G.* Mimesis and Art. Bonniers, 1966.

[70] Переводы из «Метафизики» приводятся по изданию: *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., «Мысль», 1975.

[71] Переводы из «Никомаховой Этики» приводятся по изданию: Этика Аристотеля. Пер. Э. Радлова. Спб., 1908.

[72] Это место «Поэтики» по-разному толковалось комментаторами. Веттори (XVI в.), Риттер, Тайхмюллер (XIX в.), Байвотер, Ростаньи (XX в.) признавали второй причиной радость. Этой традиции следует и русский перевод В. Г. Аппельрота. Арабские комментаторы (Аверроэс, Авиценна), Дасье (XVII в.), Вален (XIX в.), Гудеман (XX в.) видели вторую причину в упоминаемых

Аристотелем гармонии и ритме (см. *Gudeman A.* Aristoteles περὶ ποιητικῆς. Berlin, 1934).

Один из ближайших к нам по времени исследователей, Грубе, указывает на четыре причины: 1. Человек — существо подражающее. 2. Ему приятно видеть подражение. 3. Он любит учиться. 4. Ему врождены гармония и ритм (см.: *Grube G. M.* Aristotle on poetry and style. N. Y., 1958, p. 7).

73 Учение о возможности и действительности подробно изложено в девятой книге «Метафизики».

74 Вопрос о том, какой вид имел оригинал «Поэтики», нельзя считать окончательно решенным. Доводом в пользу того, что первоначальный текст был больше известного нам, служит и упоминание двух книг «Поэтики» в списке аристотелевских сочинений у Диогена Лаэртского (πραγματεία τέχνης ποιητικῆς, V, 1, 12), и отсылки к нему самого Аристотеля. Так, например, в «Политике» Аристотель обещал вернуться к разговору о катарсисе в сочинении о поэтике, но обещание это не выполнено (VIII, 7, 1341 в 39), в «Риторике» (I, XI, 1372 а 12) он утверждал, что определение смешного дано в «Поэтике», а в самой «Поэтике» есть указание на то, что помимо трагедии и эпоса в ней рассматривается также и комедия (1449b, 21). На основании этого уже в XVI в. Веттори предположил, что доступный нам текст «Поэтики» — это часть более общего труда (*Vettori P.* Commentationes in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum. Florenza, 1560).

Мысль Веттори нашла поддержку в филологической науке XIX в. после того, как в 1839 г. Крамер открыл в рукописи X в. из Коизлиановского собрания в Париже фрагмент утраченного сочинения о комедии. В этом фрагменте, получившем название Tractatus Coislianus, филологи увидели следы аристотелевской теории комедии. На его основе было сделано несколько попыток реконструировать утраченную часть «Поэтики». См.: *Bernays J.* Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, Berlin, 1880, S. 135—186 (Ergänzung zu Aristoteles Poetik); *Bywater J.* Aristoteles de Arte Poetica. London, 1909; *Cooper L.* Aristotelian Theory of comedy, with an adaptation of the Poetics and translation of the Tractatus Coislianus. Oxford, 1924. С критикой гипотезы о второй книге «Поэтики» выступил Ф. Макмагон, см.: *McMahon Ph.* On the second Book of Aristotelis Poetics and the source of Theophrastus Definition of tragedy.—«Harvard Studies in Classical Philology», v. 28 (1917), p. 1—46.

75 Мотив «страшного» и «жалкого» постоянно звучал в самих трагедиях. См. специальное исследование об этом Эггеркинга: *Eggerking G.* De graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis, diss. Berlin, 1912.

76 Своеобразный намек на словосочетание «вероятное и необходимое» заключен, возможно, в реплике платоновских «Законов»: «Только ли вероятно или же необходимо должно случиться с таким человеком то же самое, что бывает с теми, кто постоянно общается с испорченными и злыми людьми?» (II, 656В).

77 *Миллер Т. А.* К истории литературной критики в классической Греции V — IV вв.— В кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 121 и сл.

АРИСТОТЕЛЬ

ПОЭТИКА

РИТОРИКА

КНИГА III

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРЕВОДАМ

Перевод «Поэтики» выполнен по изданию: La Poetica di Aristotele, ed. e comm. da A. Rostagni, Torino, 1928.

Перевод «Риторики» выполнен по изданиям: Rhetoric of Aristoteles with comm. by E. M. Cope and J. E. Sandys. V. III. Cambridge, 1877; Aristotelis Ars rhetorica, rec. W. D. Ross. Oxonii, 1959; Aristotelis Ars rhetorica, ed. R. Kassel. Berolini et Novi Eboraci, 1976.

Текст этих эсотерических сочинений Аристотеля (особенно «Поэтики») чрезвычайно труден для понимания и перевода. Стиль их — стиль конспекта, записей «для себя», с приписками, вставками и опущением всего само собой подразумевающегося. Был ли это конспект «лекторский» или конспект «слушательский», в какой мере принадлежит этот текст Аристотелю, а в какой его ученикам из Ликея,— вопрос, по-видимому, неразрешимый. Было много попыток выделить в тексте «Поэтики» вставки и приписки различных наслоений, но все они гипотетичны. В настоящем переводе за основу был взят текст традиционный, сколь можно близкий к рукописному преданию, и отступления от него оговорены во всех местах, где предание испорчено, а реконструкции разноречивы.

Конспективный стиль «Поэтики» в принципе вполне может быть передан в переводе, но такой перевод потребовал бы рядом с собой не краткого комментария, а сплошного пространного пересказа. Поэтому в переводе скомканные фразы «Поэтики» развернуты, причем все слова, по необходимости добавленные переводчиком, отмечены угловыми скобками. В такие же скобки взяты и подзаголовки, которые должны ориентировать читателя в прерывистом ходе мысли автора. В «Риторике», написанной несколько более связно, необходимости в подобных добавлениях было меньше; там, где они нужны, они вводятся по той же системе.

Текст «Поэтики» и «Риторики» традиционно делится на главы (обозначаемые римскими цифрами), а внутри глав «Риторики» — еще и на параграфы (обозначаемые арабскими цифрами). Но ссылки на все сочинения Аристотеля в научной литературе принято делать по страницам и строкам берлинского академического издания 1831 г., нумерация которого воспроизводится во всех последующих изданиях. «Риторика» занимает в нем строки 1354а1—1420а8, «Поэтика» — строки 1447а8—1462b19. В настоящем переводе эта нумерация воспроизводится на левом поле: указываются две последние цифры номера страницы, буква, обозначающая столбец, и число, обозначающее строку. Это сделано при начале каждой фразы Аристотеля.

Комментарий к переводу ограничивается краткими пояснениями, необходимыми для непосредственного понимания текста, и не касается вопросов общетеоретической интерпретации, освещаемых в очерке «Аристотель и античная литературная теория».

ПОЭТИКА

1447a8 〈**Предмет сочинения.**〉 I. О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возмож-

1447a8 Перечисляются темы дальнейшего изложения: 1) поэзия как подражание; 2) ее виды — трагедия, эпос и пр.; 3) их возмож-

ности каждого ⟨вида⟩; о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию,— ⟨обо всем этом⟩ поведем нашу речь, начав естественным образом с ⟨самого⟩ первичного.

a13 ⟨**Поэзия как подражание.**⟩ Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой,— все это в целом не что иное, как подражания (μιμήσεις); различаются же они между собою трояко: или ⟨1⟩ разными средствами подражания, или ⟨2⟩ разными его предметами, или ⟨3⟩ разными, нетождественными способами.

a18 ⟨**а) Различные средства подражания.**⟩ Подобно тому как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами иные благодаря искусству, а иные навыку, а другие — ⟨пользуясь⟩ голосом, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, ⟨пользуясь⟩ ритмом, словом и гармонией — или раздельно, или a23 вместе. Так, ⟨а⟩ только гармонией и ритмом пользуются авлетика, кифаристика и другие, какие есть искусства на то способные, например, свирельa26 ное; ⟨так, б⟩ только ритмом без гармонии совершается подражание в ⟨искусстве⟩ плясунов, ибо они изобразительными ритмами ⟨достигают⟩ подражания и характерам, и страстям, и действиa28 ям. ⟨в⟩ А то ⟨искусство⟩, которое пользуется только голыми словами ⟨без метров⟩ или метрами, при-

---

ности и цели, напр., катарсис в трагедии; 4) составление сказаний; 5) сказание, характер, мысли и т. д. О «сказаниях» см. примеч. к 50а3.

a13 «Сочинение трагедии», а не просто «трагедия» — чтобы отвлечься от ее зрелищной стороны.— «Авлетика» — игра на дудке, «кифаристика» — игра на кифаре; первая сопровождала дифирамб, вторая — ном, но здесь они имеются в чистом виде.

a18 «Голосом», по рукописному чтению φωνῆς; многие предпочитают конъектуру Маджи φύσεως: «а другие ⟨благодаря⟩ природному дару».

a28 «Метрами», т. е. словами, организованными в стих. «Голыми словами» — прозой.

чем последними или в смешении друг с другом или держась какого-нибудь одного,— оно до сих пор
47b9 остается ⟨без названия⟩. В самом деле, мы ведь не смогли бы дать общего имени ни мимам Софрона с Ксенархом и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством три-
b13 метров, элегических или иных стихов,— это только люди, связывающие понятие «поэт» со стихами, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по ⟨характеру их⟩ подражания, а огульно по ⟨применяемому⟩ метру,
b15 — даже если бы в метрах было издано что-нибудь по медицине или физике, они привычно называют ⟨автора поэтом⟩, между тем как ⟨на самом деле⟩ между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее уж природоведом, чем поэтом,— ни даже если кто в своем
b20 подражании устроит смесь всех метров, как сделал Херемон в «Кентавре», рапсодии из всех мет-
b23 ров [+ то и его следовало бы называть поэтом +]. ⟨г⟩ Об этих предметах сказанного достаточно. Но есть и такие ⟨искусства⟩, которые пользуются всеми названными ⟨средствами⟩, т. е. ритмом, напевом и метром,— таковы сочинение дифирамбов и

47b9 Т. е. вся словесность не имеет общего имени — ни прозаическая, ни стихотворная,— Софрон и Ксенарх — отец и сын, работавшие в Сицилии в V в. и писавшие мимы в прозе; их опыт был учтен составителями первых сократических диалогов.

b13 Смысл отступления в скобках: только отсутствие общего имени для всего словесного искусства дает повод к ложным классификациям, основанным на форме, а не на сущности произведений. «Поэт» по-гречески значит «сочинитель»; более буквальный перевод: «люди, связывающие сочинительство с метрами».

b15 Эмпедокл, автор поэмы «О природе» V в., в другом месте «О поэтах», фр. 70 назван у Аристотеля «гомеричнейшим»; но это не отменяет факта, что «по предмету подражания» он не поэт.

b20 Херемон — драматический экспериментатор IV в.; «разнометрической драмой» называет его произведение Афиней (608е).

b23 Фразу в квадратных скобках за Фаленом и Элсом считаем интерполяцией, вызванной затянутостью аристотелевского периода.— «Напев» (μέλος) здесь то же, что «гармония» в a18.— «Сразу» пользуются названными средствами дифирамб и ном (гимны в честь Диониса и Аполлона), «в отдельных частях» (хоровых песнях) — трагедия и комедия.

номов, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни ⟨пользуются⟩ всем этим сразу, а другие b28 в ⟨отдельных⟩ частях. Вот каковы различия искусств ⟨в области средств⟩, какими они производят подражание.

48a1 ⟨**б) Различные предметы подражания.**⟩ II. Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими ⟨людьми⟩ или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, ибо различаются между собой ⟨именно⟩ добродетелью и порочностью), или лучше нас, или хуже, или как a5 мы (так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон худших, а Дионисий таких, как мы),— то очевидно, что и каждое из названных подражаний будет иметь те же различия и таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно. Ибо как в танце, в авлетике, в ки- a9 фаристике могут быть такие несходства, точно так же и в прозе и в стихах без музыки: так, Гомер ⟨представляет⟩ лучших, Клеофонт таких, как мы, а Гегемон Фасосский, первый творец пародий, или Никохар, создатель «Дейлиады»,— худших; a14 равным образом и в дифирамбах и номах... + ... где можно ведь подражать и так, как Тимофей a16 или Филоксен в «Киклопах». Такая же разница и между трагедией и комедией — одна стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние.

a19 ⟨**в) Различные способы подражания.**⟩ III. Есть еще третье различие в этой ⟨области⟩: как⟨им способом⟩ совершается каждое из этих подра-

---

48a5 Знаменитый Полигнот и «людописец» Дионисий Колофонский (Плиний, XXXV, 113) жили во время греко-персидских войн, карикатурист Павсон немного позже, при Аристофане.

a9 Клеофонт, ближе неизвестный, упоминается далее (58a20) как представитель низкой поэзии. Гегемон (конец V в.) и Никохар (IV в.) — комедиографы; отрывок из пародии Гегемона (недраматической) приводит Афиней (XV, 698c).

a14 Испорченное место: может быть, выпало имя еще одного кифареда (Аргант?). Тимофей и Филоксен, виднейшие представители «нового стиля» хоровой лирики IV в., возбуждали внимание изображением «низких» предметов (влюбленный Полифем в знаменитой оде Филоксена).

a20 жаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или ⟨а) автор⟩ то ведет повествование ⟨со стороны⟩, то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или ⟨б) все время остается⟩ самим собой и не меняется, или ⟨в) выводит⟩ всех подражаемых ⟨в виде лиц⟩ действующих и деятельных.

a24 Таковы-то эти три различия в способе подражания, как было сказано вначале: чем ⟨подражать⟩, a25 чему и как. Таким образом, в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении Аристофану, ибо оба они ⟨выводят⟩ в подражании лиц действующих и делающих. Отсюда, a28 говорят иные, и сама драма называется «действом» (δρᾶμα), ибо подражает ⟨лицам⟩ действующим a29 (δρῶντες). По этой-то причине и заявляют доряне свои притязания на трагедию и комедию: на комедию — мегаряне, как здешние ⟨утверждающие⟩, будто она у них явилась вместе с народовластием, так и сицилийские, ибо оттуда был родом поэт Эпихарм намного раньше и Хионида и Магнета, а на трагедию — некоторые из пелопоннесских a35 дорян. Они ссылаются в доказательство на названия: говорят, что это у них пригородные селения называются «комами», как в Афинах «демами», и будто комедианты получили имя не от ⟨глагола⟩ «пировать» (κωμάζειν), а от ⟨этих самых⟩ «ком», по которым они скитались, выгнанные с бесче- 48b1 стием из города; ⟨и еще говорят⟩, что это у них

[a20] Перечисляются а) эпос с речами действующих лиц, б) дифирамб, в) драма.

[a29] Мегары «здешние» — дорийский город недалеко от Афин, «сицилийские» — колония этих Мегар недалеко от Сиракуз. Демократия утвердилась в «здешних» Мегарах в начале VI в., в пору деятельности комика Сусариона.— «Намного» — преувеличение: Эпихарм жил ок. 550—445 гг., а первые афинские комедиографы Хионид и Магнет выступили соответственно в 488 и 472 гг.— «На трагедию» притязали сикионяне, противопоставлявшие афинскому Феспиду своего Эпигена, а афинским Дионисиям — свои празднества в честь Адраста.

[a35] В Афинах «комами» называли не села, а наоборот, кварталы города.

в языке «действовать» будет «δρᾶν», тогда как у афинян — «πράττειν».

b2 Итак, о различиях в подражании, сколько их и какие они, сказано достаточно.

b4 **⟨Естественное происхождение поэзии.⟩** IV. Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. ⟨А именно,⟩ ⟨1⟩ под-
b5 ражать присуще людям с детства: ⟨люди⟩ тем ведь и отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания и резуль-
b8 таты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам неприятно смотреть ⟨в действительности⟩, на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях — например, на облики гнуснейших
b12 животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познавание — приятнейшее ⟨дело⟩ не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: «вот это —
b17 такой-то!»; если же ⟨изображенного⟩ не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подоб-
b20 ных причин. И вот, так как подражание свойственно нам по природе, ⟨не менее, чем⟩ ⟨2⟩ гармония и ритм (а что метры — это частные случаи ритмов, видно всякому), то с самого начала одаренные люди, постепенно развивая ⟨свои способности⟩, породили из своих импровизаций (αὐτοσχε — διάσματα) поэзию.

b24 **⟨Развитие и разделение поэзии.⟩** Распалась же поэзия ⟨на два рода⟩ сообразно личному характеру ⟨поэтов⟩. А именно, ⟨поэты⟩ более важные подражали прекрасным делам подобных себе ⟨людей⟩, а те, что попроще,— ⟨делам⟩ дурных ⟨людей⟩; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые — гимны и хвалебные песни. До Го-

---

48b20 Естественность подражания — исток всякого искусства, естественность гармонии и ритма — исток именно искусства поэзии.

b28 мера мы не можем назвать ничьего такого сочинения, хотя, вероятно, их было немало, а начиная с Гомера — можем: таков его «Маргит» и тому по-
b30 добное. В этих стихах и явился по удобству своему ямбический метр — потому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с по-
b32 мощью его люди язвили (ἰαμβίζειν) друг друга. И вот явились меж древних поэты героические и
b34 ямбические. При этом Гомер как в важных ⟨стихах⟩ был поэтом по преимуществу (ибо он один не только хорошо ⟨писал⟩, но и создавал драматичные подражания), так и в комедии первый показал ее формы, драматично представив не ругательное, а смешное, — ибо его «Маргит» относится к комедиям так же, как «Илиада» и «Одиссея» к трагедиям. Когда же явились трагедия и коме-
49a2 дия, то кто к какому роду поэзии от природы чувствовал влечение, те вместо ямбических поэтов сделались комедийными, а вместо эпических — трагедийными, потому что эти формы были лучше и достойнее прежних.

a7 **⟨Совершенствование трагедии.⟩** Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия достаточного развития в ⟨отдельных⟩ своих частях или нет, как сама по себе, так и по отношению к зрелищу.
a9 Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций — ⟨трагедия⟩ от запевал (τῶν ἐξαρχόντων)

---

b28 «Маргит» — не дошедшая до нас героикомическая поэма (по-видимому, VI в.), приписывавшаяся Гомеру; она была написана чередованием гексаметров и ямбов и этим особенно удобна для теории Аристотеля об общем истоке героической и насмешливой поэзии.

b30 На самом деле, наоборот, глагол ἰαμβίζειν происходит от существительного ἴαμβος, этимология которого неясна.

b34 «Драматичные подражания» (μιμήσεις δραματικαί) — т. е. использующие перелом, узнавание и прочие элементы драматического сюжета. — «Ругательное» (ψόγος) имеет в виду пороки пагубные и потому не смешные, «смешное» (γελοῖον) — пороки безвредные, как ниже, 49a34.

49a7 «В отдельных частях» — в сказаниях, характерах, речах, мыслях «сама по себе», в музыке и зрелище «по отношению к зрелищу».

a9 Запевал, выступавших в промежутках между хоровыми песнями, Аристотель рассматривает как первых актеров.

дифирамба, ⟨комедия от запевал⟩ фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах,— ⟨трагедия⟩ разрослась понемногу, так как ⟨поэты⟩ развивали в ней ⟨ее черты⟩ по мере
a14 ⟨их⟩ выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя, наконец, прису-
a15 щую ей природу. Что касается числа актеров, то Эсхил первый довел его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу (λόγος), а Софокл ⟨ввел⟩ трех ⟨актеров⟩ и
a19 декорации. Что же касается величия, то от ⟨а⟩ мелких сказаний и ⟨б⟩ потешного слога ⟨трагедия⟩, развиваясь из сатировской ⟨драмы⟩, далеко не сразу достигла своей важности; ⟨при этом, в⟩
a21 и метр из ⟨трохаического⟩ тетраметра стал ямбическим (ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатировской и более плясовой;
a24 но как скоро развилась речевая часть, то сама природа отыскала свойственный ей метр, так как ямб — самый речевой из ⟨всех⟩ метров, а доказательство тому — в том, что в разговоре между собой мы очень часто говорим ямбами, гексаметрами же редко, да и то лишь выбиваясь из рече-
a28 вой гармонии); ⟨г⟩ наконец, о многочисленности вставочных частей (ἐπεισόδια) и прочих отдельных украшений, по преданию ⟨приписываемых трагедии⟩, ограничимся сказанным, потому что излагать все подробности было бы, пожалуй, слишком трудно.

a32 **⟨Сущность и совершенствование комедии.⟩** V. Комедия же, как сказано, есть подражание ⟨людям⟩ худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть ⟨лишь⟩ часть безобразного. В самом

[a21] Такое же различение «плясового» трохея, «речевого» ямба и «торжественного» гексаметра — в «Риторике», III, 08b32.

[a28] Эписодий (буквально «привходящее», «вставка») — диалогическая часть трагедии между двумя песнями хора (см. ниже, 52b20); «многочисленность» их — то же, что выше, a21, было названо «развитием речевой части».

[a32] «Как сказано» — в 48a17 и b37.

a34 деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко ⟨ходить за примером⟩, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли.

a37 Итак, изменения в трагедии и виновники их нам известны, в комедии же неизвестны, ибо ⟨на нее⟩ с самого начала не обращали внимания: даже хор для комиков архонт стал давать ⟨лишь⟩ очень поздно, а ⟨раньше он составлялся⟩ из любителей.

49b2 Только когда она уже имела известные формы, начинают упоминаться имена ее сочинителей; но кто ввел маски, кто пролог, кто увеличил число b5 актеров и т. п., остается неизвестным. Сочинять ⟨комедийные⟩ сказания стали Эпихарм и Формий — это ⟨открытие⟩ пришло сперва из Сицилии, а среди афинян первый Кратет оставил ямбический дух и стал сочинять речи и сказания общего значения.

b9 **⟨Отличие трагедии от эпоса⟩.** Итак, эпопея как подражание важным ⟨лицам и поступкам⟩ следовала за трагедией ⟨во всем⟩, кроме величавого метра, а отличалась от нее единообразием метра и повествовательностью, да еще объемом — поскольку трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного, эпопея же временем не ограничена, в том и разница; впрочем, первоначально и это в трагедиях и эпосах делалось одинаково. Части же трагедии иные

[a34] «Ошибка» — в действии, «уродство» — в характере или облике; «ошибка» лежит и в основе трагедии (ниже, 52a7), но там она «болезненная» и «вредная».

[a37] Хор в трагедии набирался на государственный счет с конца VI в., в комедии — с 465 г., так что Хионид и Магнет выступали еще с любителями.

[49b5] Эпихарм и его малоизвестный последователь Формий названы как первые перешедшие от «ругательного» к «смешному» (48b34), то же сделал и Кратет в аттической комедии (ок. 450 г.) «Общего значения» — в противоположность нападкам на отдельных лиц.

[b9] Эпопея предшествует трагедии в плане историческом и «следует» за ней в плане теоретическом.— «Объем» — как произведения (число строк), так и действия (продолжительность событий).— «Первоначально...» — по-видимому, домысел Аристотеля ради законченности схемы.

b16 общие с эпопеею, а иные свойственны только ей: поэтому кто понимает разницу между хорошей и плохой трагедией, поймет ее и между эпосами, — ибо что есть в эпопее, то ⟨все⟩есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпопее.

b21 **⟨А. Трагедия: ее сущность.⟩** VI. Об ⟨эпическом⟩ искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы скажем далее; а теперь поведем речь о трагедии, извлекши из вышесказанного вытекающее b24 определение ее сущности. ⟨Вот оно:⟩ трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему ⟨определенный⟩ объем, ⟨производимое⟩ речью, услащенной по-разному в различных ее частях, ⟨производимое⟩ в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τῶν τοιούτων παθημάτων b28 κάθαρσιν). «Услащенной речью» я называю речь, имеющую ритм, гармонию и напев, а «по-разному в разных частях» — то, что в одних частях это совершается только метрами, а в других еще и напевом.

b30 **⟨Трагедия: ее элементы.⟩** А так как подражание производится в действии, то по необходимости первою частью трагедии будет ⟨1⟩ убранство зрелища, затем ⟨2⟩ музыкальная часть и ⟨затем, 3⟩ речь; именно этими средствами и производится b34 подражание. Под речью я имею в виду метрический склад, а что значит музыкальная часть, вполне ясно ⟨и без объяснений⟩.

b36 Далее, так как ⟨трагедия⟩ есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-

---

b21 Резюме: трагедия есть подражание (47a13) действию (47a28) важному (48a1—18) с определенным объемом (49a19), производимое речью, стихом и музыкой (47b24) в зримом действии (48a23); но заключение о сострадании и страхе является здесь впервые — может быть, оно раскрывалось далее в несохранившейся II книге.— Об эпосе — отсылка к гл. XXIII—XXIV, о комедии — к потерянной II книге.

b34 «Метрический склад» — т. е. словесная структура стиха. Здесь «речь» определяется с точки зрения поэта, ниже (50b13) — с точки зрения персонажа.

нибудь по характеру и ⟨образу⟩ мыслей (ибо только поэтому мы и действия называем каковыми-нибудь), то естественно являются две причины действий, ⟨4⟩ мысль и ⟨5⟩ характер, в соответствии с которыми все приходят или к удаче или

50a3 к неудаче. А само подражание действию есть ⟨6⟩ сказание. В самом деле, сказанием (μῦθος) я называю сочетание событий (σύνθησις τῶν πραγμάτων), характером — то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь; а мыслью — то, в чем говорящие указывают на что-то ⟨конкретное⟩ или выражают ⟨общее⟩ суждение.

a8 Итак, во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (μῦθος), характеры (ἤθη), речь (λέξις), мысль (διάνοια),

a10 зрелище (ὄψις) и музыкальная часть (μέλος). К средствам подражания относятся две части, ⟨речь и музыкальная часть⟩; к способу — одна, ⟨зрелище⟩; и к предмету три, ⟨сказание, характеры, мысли⟩; помимо же этих, ⟨других частей⟩

a12 нет. Можно сказать, что этими частями пользуются не немногие из поэтов, ⟨но все⟩, потому что всякая ⟨трагедия⟩ включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль.

a15 **⟨1. Сказание: его первостепенность.⟩** Но самая важная из ⟨этих частей⟩ — склад событий.

a16 В самом деле, трагедия есть подражание не ⟨пассивным⟩ людям, но действию, жизни, счастью: ⟨а счастье и⟩ несчастье состоят в дей-

a18 ствии. И цель ⟨трагедии — изобразить⟩ какое-то действие, а не качество, между тем как характеры

50a3 Аристотелевское понятие «сказание», «миф» (μῦθος) в латинском переводе стало общеупотребительным литературоведческим термином «фабула». Но для понимания «Поэтики» важно помнить, что для Аристотеля «фабула» — не свободно вымышленный сюжет, а именно «сказание», миф из традиционного фонда трагических преданий.

a8 Сперва перечисление 6 элементов велось от внешних к внутренним, здесь — от внутренних к внешним.

a16 «Счастье состоит в действии» — мысль «Никомаховой этики», I, 6, 1098a16, подсказанная этимологией греческого слова εὐπραξία.

придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают ⟨только⟩ в результате действия. Итак, ⟨в трагедии⟩ не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а ⟨наоборот⟩, характеры затрагиваются ⟨лишь⟩ через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия не возможна, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов — без характеров. И вообще многие поэты таковы, что относятся ⟨друг к другу⟩ как среди живописцев Зевксид к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а в живописи Зевксида характеров совсем нет. Далее: если кто расположит подряд характерные речи (ῥήσεις ἠθικαί), отлично сделанные и по словам и по мыслям, то ⟨все же⟩ не выполнит задачу трагедии; а трагедия, хоть и меньше пользующаяся всем этим, но содержащая сказание и склад событий, ⟨достигнет этого⟩ куда лучше. К тому же, то главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания — ⟨входят как⟩ части именно в сказание. И еще доказательство: кто берется сочинять ⟨трагедии⟩, те прежде добиваются успеха в слоге и характерах, а потом уже в сочетании событий; таковы и почти все древнейшие поэты. Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказание, и ⟨только⟩ во вторую очередь — характеры. Подобное ⟨видим⟩ и в живописи: иной густо намажет самыми лучшими красками, а ⟨все-таки⟩ не

(Marginal line references: a20, a23, a26, a29, a33, a35, a38, a39)

---

a23 «Новейшие», послееврипидовские трагики, по-видимому, односторонне сосредоточивали внимание на разработке сюжета, чтобы преодолеть опасность однообразия традиционных мифов.

a26 Ср. ниже, 61b12: по-видимому, Аристотель считал, что Зевксид отказался от характерности, чтобы достичь идеальной красоты.

a33 О переломе и узнавании см. ниже, гл. XI. «Увлекает душу» (ψυχαγωγεῖ) — впоследствии один из основных терминов риторики, подразумевается: состраданием и страхом.

a35 «Древнейшие поэты» — из трагиков, по-видимому, Фриних, из эпиков киклики.

a39 «Простым рисунком» — или «прорисью» для последующего закрашивания.

так будет нравиться, как иной простым рисунком.

50b3 ⟨Итак, трагедия⟩ есть ⟨прежде всего⟩ подражание действию и главным образом через это — действующим лицам.

b4 Третье в трагедии — мысль, то есть умение говорить существенное и уместное (τὰ ἐνόντα καί τά ἁρμόττοντα) в речах; это составляет задачу политики и риторики — у древних поэтов ⟨лица⟩ говорят, b7 как политики, у новых — как риторы. В самом деле, характер — это то, что обнаруживает склонность: какова она в тех ⟨положениях⟩, где неясно, что предпочитать и чего избегать; поэтому не имеют характера те речи, в которых совсем нет того, что b11 говорящий предпочитает или избегает. А мысль — это то, чем доказывается, будто нечто есть или нет, или вообще что-то высказывается.

b12 Четвертое в словесном выражении (ἐν λόγῳ) — это речь; а речь, как уже сказано, это изъяснение (ἑρμήνεια) посредством слов. Это имеет одинаковое значение и в метрической форме и в прозаической.

b15 Из остальных частей пятая, музыка, составляет главнейшее из услащений; а ⟨шестая⟩, зре- b16 лище, хоть и сильно волнует душу, но чуждо ⟨нашему⟩ искусству и наименее свойственно поэзии: ведь сила трагедии ⟨сохраняется⟩ и без состязания и без актеров, а устроение зрелища скорее нуждается в искусстве декоратора, чем поэтов.

b21 **⟨Целостность трагедии.⟩** VII. Установив эти определения, скажем теперь, каков должен быть склад событий, ибо он в трагедии составляет первую и главную часть.

b23 Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем,— ведь бывает целое и не имеющее

50b4 «Новые» трагики, перенеся внимание на сюжет, стали, по-видимому, пользоваться речами, главным образом, для характеристики изменчивых сюжетных ситуаций, а не для выражения постоянных предпочтений говорящего лица — предпочтений «политических», общественно важных, поскольку героями трагедий были обычно цари и вожди.

b16 Состязание, «агон» — то же, что «представление» в языке нашего времени.

b23 «Не имеющее объема» — т. е. «слишком малое», как ниже, 50b37.

b26 объема. А целое есть то, что имеет начало, сере-
b27 дину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а ⟨напротив⟩, за ним естественно существует или возникает что-то
b29 другое. Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, а за ним не следует ничего
b31 другого. Середина же — то, что и само за чем-то
b32 следует, и за ним что-то следует. Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям.

b34 **⟨Объем трагедии.⟩** Далее, так как прекрасное (τὸ καλὸν)— и животное и всякая вещь, которая состоит из частей,— не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный
b37 (так как прекрасное состоит в величине и порядке; потому-то не может быть прекрасно ни слишком малое животное — ибо при рассмотрении его в неощутимо ⟨малое⟩ время ⟨все его черты⟩ сливаются,— ни слишком большое, например, в 10 000 стадий — ибо рассмотрение его совершается не сразу, а единство его и цельность ускользают из поля
51a3 зрения рассматривающих),— то как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь дли-
a6 ну удобозапоминаемую. Определение этой длины применительно к ⟨условиям⟩ состязаний и к восприятию ⟨зрителей⟩ к ⟨поэтическому⟩ искусству не относится: так, если бы пришлось ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний отмерялось бы по водяным часам, как, говорят,
a9 когда-то и бывало. Определение же ⟨этой длины⟩ применительно к природе предмета ⟨таково⟩: что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по
a11 величине. Так что можно дать простое определе-

51a6 Сто трагедий вместо обычных трех трагедий — т. е. на каждую пришлось бы так мало времени, что его пришлось бы отмерять по часам, как для ораторов в суде: случай фантастический. Вариант перевода: «как и бывает в иных случаях», т. е. в судах.

a11 «От несчастья к счастью» — случай редкий, но возможный в трагедии (например, в «Ифигении в Тавриде» или в несохранившемся «Линкее» Феодекта, упоминаемом далее).

ние: тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании ⟨событий⟩ по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

a16 **⟨Единство действия.⟩** VIII. Сказание бывает едино не тогда, как иные думают, когда оно сосредоточено вокруг одного ⟨лица⟩, — потому что с одним ⟨лицом⟩ может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются a19 в единое действие. Поэтому думается, что заблуждаются все поэты, которые сочиняли «Гераклеиду», «Фесеиду» и тому подобные поэмы, — они думают, что раз Геракл был один, то и сказание a22 ⟨о нем⟩ должно быть едино. А Гомер, как и в прочем ⟨пред другими⟩ отличается, так и тут, как видно, посмотрел на дело правильно, по дарованию ли своему или по искусству: сочиняя «Одиссею», он не взял всего, что с ⟨героем⟩ случилось, — и как он был ранен на Парнасе, и как он притворялся безумным во время сборов на войну — потому что во всем этом нет никакой необходимости или вероятности, чтобы за одним следовало другое; ⟨нет⟩, он сложил «Одиссею», равно как и «Илиаду», вокруг одного действия в том смысле, a30 как мы говорим. Следовательно, подобно тому, как в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и сказание, будучи подражанием действию, должно быть ⟨подражанием действию⟩ единому и целому, и части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной

[a16] «События» с пассивным героем и «действия» активного героя иллюстрируются далее раной Одиссея от кабана, по которой его потом узнает Евриклея, и тем притворным безумием, с помощью которого он хотел избежать участия в Троянской войне.

[a19] По упоминаниям известны 4 «Геракленды» и 3 «Фесеиды» эпиков VI—IV вв.

[a22] Сопоставление «дарования» и «искусства» — знаменитая проблема, затронутая Аристотелем в несохранившемся диалоге «О поэтах»; для Гомера, по-видимому, он решал ее в пользу «дарования».

из частей менялось бы и расстроивалось целое,— ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого.

a36 **⟨Общее и конкретное в действии.⟩** IX. Из сказанного ясно и то, что задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости

51b1 (τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозою (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли),— нет, различаются они тем, что один говорит о том, что

b5 было, а другой о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории — ибо поэзия больше говорит об общем (τὰ καθόλου),

b8 история — о единичном (τὰ καθ᾽ἕκαστον). Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то ⟨характеру⟩ подобает говорить или делать то-то; это и стремится ⟨показать⟩ поэзия, да-

b10 вая ⟨героям вымышленные⟩ имена. А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад.

b11 Что в комедии это так, уже не вызывает сомнений: ⟨здесь поэты⟩, составив сказание по ⟨законам⟩ вероятности, дают ⟨действующим лицам⟩ произвольные имена, а не пишут, как ямбографы, ⟨ка-

b15 рикатуры⟩ на отдельных лиц. В трагедиях же придерживаются имен, действительно бывших,— ибо убедительно (πιθανόν) бывает ⟨только⟩ возможное, а мы сомневаемся в возможности того, чего не было, и воочию видим возможность того, что было:

---

a36 «Из сказанного», т. е.: драма есть подражание действию — действие должно быть целостно и едино — целостность и единство достигаются принципами вероятности и необходимости — последовательное проведение этих принципов и отличает поэзию от истории, причем отличает выгодно.

51b1 «Различаются» — напоминание о сказанном в 47b10.

b11 «Комедия» для Аристотеля — так называемая новая комедия (с предшественниками в лице Эпихарма или Софрона) в противоположность древней, аристофановской, уподобляемой ямбографии.

b15 «Действительно бывших» — у мифических героев,

b19 ведь, будь оно невозможно, его бы и не было. Да и в некоторых трагедиях бывает одно-два имени известных, а прочие вымышлены; а в иных ⟨даже⟩ ни одного ⟨известного⟩, как, например, в «Цветке» Агафона, где одинаково вымышлены и события
b23 и имена, и все же он имеет успех. Следовательно, не нужно во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями, вокруг которых строятся
b25 трагедии. Да и смешно за этим гнаться, потому что ⟨даже⟩ известное известно лишь немногим, а успех имеет одинаковый у всех.

b27 Итак, отсюда ясно, что сочинитель должен быть сочинителем не столько метров, сколько сказаний: ведь сочинитель он постольку, поскольку подра-
b29 жает, а подражает он действиям. Впрочем, даже если ему придется сочинять ⟨действительно⟩ случившееся, он все же останется сочинителем — ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их сочинителем.

b33 Из простых сказаний и действий самые слабые — эпизодические. Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без вероятия и без необходимости. Такие
b35 сказания складываются у дурных поэтов по собственной их вине, а у хороших — ради актеров: давая им ⟨случай⟩ к соревнованию и растягивая сказание сверх его возможностей, они часто бывают вынуждены искажать последовательность ⟨событий⟩.

52a1 А так как ⟨трагедия⟩ есть подражание дей-

---

b19 Агафон, младший современник Еврипида, герой «Пира» Платона, был удачливым новатором в трагической поэзии (ср. 56a29); заглавие его пьесы может читаться и «Цветок» и «Анфей» (вымышленное имя).

b20 «Действительно случившееся» — как в «Персах» Эсхила и в опытах исторических трагедий IV в.

b33 Термин «эписодий» см. выше (49a28), здесь приближается по значению к нашему «эпизод». Пример «эпизодического сказания» — «Прометей» Эсхила; хорошие поэты вынуждаются к такому построению необходимостью растянуть трагедию до нужного объема.

52a1 После примера несвязности под видом связности — пример связности, неожиданно выступающий сквозь случайность.

ствию не только законченному, но и ⟨внушающему⟩ сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда ⟨что-то⟩ одно неожиданно оказывается след-
a4 ствием другого (в самом деле, здесь будет больше удивительного, чем ⟨если что случится⟩ нечаянно и само собой — ведь и среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: например, как в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого Мития, когда тот смотрел на нее; такие события кажутся не случайными) — то и наилучшими сказаниями необходимо будут именно такие.

a12 **⟨Сложные и простые сказания.⟩** X. Сказания бывают или простые (ἁπλοί) или сплетенные (πεπλεγμένοι), ибо и действия, подражания которым они
a14 представляют, бывают именно таковы. Простым действием я называю такое действие непрерывное и единое (как сказано выше), при котором перемена ⟨судьбы⟩ происходит без перелома и узнавания; а в сплетенном перемена происходит с узнаванием, с переломом или и с тем и с другим.
a18 Все это должно возникать из самого склада сказания так, чтобы оно следовало из прежних событий или по необходимости или по вероятности,— ибо ведь большая разница, случится ли нечто в с л е д с т в и е чего-либо или п о с л е чего-либо.

a22 **⟨Внутреннее членение трагедии: перелом, узнавание, страсть.⟩** XI. П е р е л о м (περιπέτεια), как сказано, есть перемена делаемого в ⟨свою⟩ противоположность, и при этом, как мы только что сказали, ⟨перемена⟩ вероятная или необходимая.
a24 Так, в «Эдипе» ⟨вестник⟩, пришедший объявить, кто он был, и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, ⟨на самом деле⟩ достигает

[a4] Митий Аргосский упоминается Демосфеном как владелец колесницы; он мог быть награжден статуей как победитель на играх.

[a11] «Сказано выше» — в гл. VII—VIII.

[a22] «Как сказано» — 51a13 (но без термина «перелом»); «только что сказано» — 52a18.

[a24] Сцена двойного узнавания в «Царе Эдипе» Софокла, ст. 911—1085.

a27 ⟨лишь⟩ обратного; так и в «Линкее» одного ведут на смерть, а другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его, но по ⟨ходу⟩ событий выходит так, что последний погиб, а первый спасся.

a29 Узнавание же (ἀναγνώρισις), как ясно из названия, есть перемена от незнания к знанию, ⟨а тем самым⟩ или к дружбе или к вражде ⟨лиц⟩,

a32 назначенных к счастью или к несчастью. Самое лучшее узнавание — ⟨а⟩ такое, когда с ним вме-

a33 сте происходит и перелом, как в «Эдипе». Бывают, конечно, и другие узнавания: ⟨б⟩ оно может, как сказано, происходить и над вещами неодушевленными, даже случайными, ⟨в⟩ а можно узнать и то,

a36 сделал ли кто что-либо или не сделал; но лучше всего ⟨связано⟩ со сказанием и лучше всего ⟨связано⟩ с действием ⟨именно⟩ первоназванное ⟨узнавание⟩,— ибо такое узнавание с переломом будет производить или сострадание или страх, а именно таким действиям, как предполагается, подражает трагедия; и счастье с несчастьем тоже будут сопутствовать таким ⟨узнаваниям⟩.

52b3 Так как узнавание есть узнавание кого-либо, то иногда ⟨оно состоит в том, что⟩ один ⟨узнает⟩ другого, а сам ⟨ему⟩ известен, иногда же узнавать ⟨друг друга⟩ приходится обоим,— так, например, Ифигения была узнана Орестом по переданному письму, Оресту же перед Ифигенией потребовалось другое узнавание.

b9 Вот к чему сводятся ⟨первые⟩ две части сказания, перелом и узнавание. Третья ⟨часть сказания⟩ — это страсть (πάθος). Из этих ⟨трех частей⟩ о переломе и узнавании уже сказано. Страсть же есть

[a27] «Линкей» — драма Феодекта, современника Аристотеля; о ее содержании см. ниже, 55b29.

[a33] «Как сказано» — ложная ссылка: речь об этом впереди, 54b21.

[52b3] Еврипид, «Ифигения в Тавриде», 727—826: Ифигения передала Пиладу письмо для Ореста и по этому была узнана Орестом; Пилад тотчас отдал письмо рядом стоявшему Оресту и по этому тот был узнан Ифигенией.

[b9] Учение о «частях сказания» развивается далее в, гл. XVIII, о завязке и развязке: перелом и узнавание лежат между завязкой и развязкой, а страсть входит в развязку.

действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное.

b14 ⟨**Внешнее членение трагедии.**⟩ XII. Части трагедии, которыми следует пользоваться как о б р а з у ю щ и м и (εἴδη = ⟨κατὰ τὸ ποιόν⟩), названы нами выше; ⟨части же⟩ с о с т а в л я ю щ и е (κατὰ τὸ πόσον), на которые ⟨трагедия⟩ разделяется по объему, таковы: пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим. Это части, общие всем трагедиям, ⟨а в некоторых есть еще⟩

b19 особенные — ⟨песни⟩ со сцены и коммосы. Пролог есть целая часть трагедии до хорового парода; эписодий — целая часть трагедии между целыми хоровыми песнями; эксод — целая часть трагедии, за которою уже нет хоровой песни; а из хоровых песен парод есть первая целая речь хора, стасим — хоровая песня без анапестов и трохеев, а коммос — общий плач хора и со сцены.

b25 Итак, о частях трагедии, которыми следует пользоваться ⟨как образующими⟩, мы упомянули выше, а части, на которые она разделяется по объе-

b28 му, указаны сейчас. XIII. А к чему следует стремиться и чего остерегаться при складывании сказаний и откуда произойдет действие трагедии, об этом нужно сказать теперь, тотчас после уже сказанного.

b30 ⟨**Что вызывает сострадание и страх? а) лица...**⟩ Так как составу наилучшей трагедии надлежит быть не простым, а сплетенным, и так как при этом он должен подражать ⟨действию, вызывающему⟩ страх и сострадание (ибо в этом особенность дан-

b36 ного подражания), то очевидно, что не следует:

---

b14 «Выше» — 50a12—14. Далее описывается обычное строение трагедии: диалогический или монологический пролог, парод (вступительная песнь хора), затем чередование диалогических сцен (эписодиев) и хоровых песен (стасимов) и после последнего стасима — диалогический эксод («исход»). Песни со сцены (арии, «монодии») участились уже у Еврипида.

b19 Анапест считался маршевым, трохей плясовым размером; поэтому оба казались неуместны в «стоячей песне» хора стасиме.

b36 «Человеколюбие» — здесь: первичное чувство, из которого вырастают сострадание и страх; Аристотель не раскрывает его

⟨1⟩ ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ⟨2⟩
b36 ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно,— ни человеколюбия (φιλανθρωπία), ни сострадания,
53a1 ни страха; ⟨3⟩ ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы человеколюбие, но не ⟨включал бы⟩ ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх — за подобного себе, стало быть, такое событие не вызовет ни сострадания, ни стра-
a7 ха. Остается среднее между этими ⟨крайностями⟩: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки (ἁμαρτία), быв до этого в великой славе и счастии, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов.

a12 ⟨б) **события.**⟩ Итак, необходимо, чтобы хорошо составленное сказание было скорее простым, чем (как утверждают некоторые) двойным и чтобы перемена в нем происходила не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, и не из-за порочности, а из-за большой ошибки ⟨человека⟩ такого, как сказано, а ⟨если не такого, то⟩ скорее
a17 лучшего, чем худшего. Доказательства тому очевидны: ведь раньше поэты перебирали первые попавшиеся сказания, теперь же лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — на-

---

здесь, считая аксиоматически ясным (ср. «Риторика», II, 13, 1390a19).

53a7 «Ошибка», по Аристотелю,— оплошный поступок, совершенный не с дурным намерением, а по неведению («Никомахова этика», V, 10, 1135b12 и III, 2, 1110b31: так Эдип убил отца, а Фиест ел мясо своих детей).

a12 «Простое» сказание противополагается уже не «сплетенному», а «двойному» — понятие, раскрываемое дальше, a31.— «Скорее лучшего, чем худшего» — попытка примирить прежнее требование, чтобы характеры трагедии были «хорошие», с новым требованием, чтобы они были «подобными нам».

пример, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе и других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное.

a22 Итак, с точки зрения искусства лучшая трагедия — это ⟨трагедия⟩ именно такого склада. Поэтому ошибаются те, кто винит Еврипида за то, что он так делает в своих трагедиях, и многие тра- a26 гедии имеют у него худой конец. Это, как сказано, правильно; а лучшее тому доказательство — в том, что на сценах и в состязаниях именно такие трагедии кажутся трагичнейшими, если правильно выполнены, и Еврипид кажется трагичнейшим из поэтов, даже если в остальном у него не все ладно.

a30 А на втором месте находится тот склад ⟨трагедии⟩, который иные считают первым: двойной склад, как в «Одиссее», и с противоположным исходом a33 для хороших и для дурных. Первою такая трагедия кажется лишь по слабодушию зрителей,— ведь поэты ⟨часто⟩ следуют за зрителями и посту- a35 пают им в угоду. ⟨В действительности же⟩ удовольствие такого рода свойственно не трагедии, а скорее комедии: ведь это там даже злейшие враги по сказанию, как Орест и Эгисф, уходят под конец ⟨со сцены⟩ друзьями, и никто ни от кого не умирает.

53b1 **⟨Как вызывать сострадание и страх...⟩** XIV. Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее b3 важнее и ⟨свойственно⟩ лучшему поэту. В самом деле, сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает b7 сказание об Эдипе. Достигать этого через зрелище — не дело искусства, а скорее, ⟨забота⟩ по-

---

[a26] «Кажутся трагичнейшими», т. е. вызывают у зрителей особенно сильные сострадание и страх.— «Не все ладно» — с мифами (53b8, 54b1 и 31), характерами (54a28, 61b20), хорами (56a27).

[a33] «Слабодушие» зрителей мешает им вынести несчастье трагического героя, не смягченное чьим-то счастьем.

[a35] «Орест и Эгисф» — сюжет неизвестной «средней», мифологической комедии (Алексида?). Трагедии со счастливым концом— например, «Алкестида» и «Елена» Еврипида.

b8 становщика. А достигать через зрелище даже не ужасного, а только чудесного — это совсем не имеет отношения к трагедии: ведь от трагедии нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь b11 свойственного ей. Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно ⟨значит⟩, что эти ⟨чувства⟩ он должен воплощать в событиях.

b14 ⟨**а) между какими лицами...**⟩ Рассмотрим же, какое стечение действий кажется страшным и какое b15 жалостным. Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, b17 или между ни друзьями, ни врагами. Если ⟨так поступает⟩ враг с врагом, то ни действие, ни намерение не ⟨содержат⟩ ничего жалостного, кроме страдания самого по себе. То же самое, ⟨если так b19 поступают⟩ ни друзья, ни враги. Но когда страдание возникает среди близких — например, если брат брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить или делает что-то подобное,— то этого ⟨как раз⟩ и следует искать.

b22 ⟨**б) и путем каких поступков.**⟩ ⟨При этом⟩ нельзя разрушать сказания, сохраненные преданием,— такие, как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона: нужно уметь и самому делать находки, и преданием пользо- b26 ваться искусно. А что такое «искусно», я ⟨сейчас⟩ поясню. Действие могут совершать ⟨1⟩ лица, которые знают и понимают, ⟨что они делают⟩ (так писали старые ⟨поэты⟩, так и Еврипид представил b29 Медею, убивающую своих детей). ⟨2⟩ А может быть и так, что свое страшное дело они сделают в неведении и только потом узнают близость свою ⟨к жертве⟩ (таков Эдип у Софокла,— впрочем, здесь деяние ⟨вынесено⟩ за пределы драмы, а в пределах трагедии таковы Алкмеон у Астидаманта

[53b8] «Чудесное» — в масках: таких, как Эриннии, Аргус, кентавры, Ио в облике коровы и пр.

[b29] «Деяние» (одинаковое во всех трех мифах) — отцеубийство. Астидамант (Старший) — трагик первой половины IV в.; автор «Раненого Одиссея» — Софокл.

b34 или Телегон в «Раненом Одиссее»). ⟨3⟩ Наконец, третий случай — это когда кто-нибудь по неведению намеревается совершить непоправимое, но приходит к узнанию раньше, чем это совершит.
b36 И других случаев, кроме этих, быть не может, — ибо необходимо или сделать что-то или нет, или зная или не зная.
b37 Из всего этого самое худшее — ⟨4⟩ зная, намереваться ⟨что-то сделать⟩, однако же так и не сделать: это отвратительно, но не трагично, так как
b39 здесь нет страсти. Поэтому так никто ⟨из поэтов⟩ не делает, разве что изредка — например, в «Антигоне», ⟨где⟩ Гемон ⟨намеревается убить⟩ Креонта. ⟨1⟩ Сделать что-то — это уже лучше. ⟨2⟩
54a2 Еще того лучше — сделать, не зная, а сделав, узнать: ибо здесь и отвратительного нет, и узнание
a4 бывает разительно. ⟨3⟩ Самый же сильный случай — последний: я говорю о том, как, например, в «Кресфонте» Меропа намеревается убить своего сына, но не убивает его, а узнает, как в «Ифигении» сестра узнает брата, а в «Гелле» — сын свою мать, которую он хотел было выдать. Вот почему,
a9 как уже сказано, трагедии пишутся лишь о немногих родах: ⟨поэты⟩ в своих поисках, руководимые не столько искусством, сколько случаем, напали ⟨на мысль⟩ черпать из сказаний именно такие ⟨положения⟩, и вот оказались принуждены обращаться лишь к тем семьям, в которых происходили подобные страсти.
a13 Итак, о складе событий и о том, каковы должны быть сказания, сказано достаточно.
a16 **⟨2. Характеры.⟩** XV. Что касается характеров, то здесь следует иметь в виду четыре цели. ⟨1⟩ Пер-

---

[b34] Примеры ниже, 54a4.

[54a2] Софокл, «Антигона», 1231—1234 (в рассказе вестника о сцене в могиле).

[a4] В «Кресфонте» Еврипида (?) сын, выросший на чужбине, приходит мстить за отца и едва не погибает от не узнавшей его матери. Автор и сюжет трагедии «Гелла» неизвестны.

[a9] «Как сказано» — 53a19.

[a16] «Четыре цели» — соответствие трагическому персонажу вообще, трагическому персонажу такого-то рода, данному трагическому персонажу и самому себе.

вое и главное: характеры должны быть хорошими a17 (χρηστοί). ⟨Лицо⟩ будет иметь характер, если, как сказано, обнаружит в своих речах или поступках какой-то выбор; ⟨и оно будет иметь⟩ хороший ⟨характер⟩, a19 если хорошим ⟨будет его выбор⟩. Это может быть во всяком человеке: и женщина бывает хорошая, и даже раб, хотя, быть может, первая a22 и хуже ⟨мужчины⟩, а второй и вовсе худ. ⟨2⟩ Во-вторых, ⟨характеры должны быть⟩ сообразны (ἁρμόττοντα): характер может быть мужественным, но, например, женскому ⟨лицу⟩ мужество и сила a24 несообразны. ⟨3⟩ В-третьих, характеры ⟨должны быть⟩ похожи (ὅμοιοι): это не то же самое, что делать их хорошими и сообразными, как сказано выше, а совсем другое. ⟨4⟩ В-четвертых, ⟨характеры a26 должны быть⟩ последовательны (ὁμαλοί); если даже лицо, представленное подражанием, само непоследовательно, и такой характер лежит под ⟨его поступками⟩, то все же и непоследовательным оно должно быть последовательно.
a28 ⟨1⟩ Пример низости характера, не вызванной необходимостью,— Менелай в «Оресте»; ⟨2⟩ ⟨пример характера⟩ непристойного и несообразного — плач Одиссея в «Скилле» и речь Меланиппы; ⟨4⟩ ⟨пример⟩ непоследовательного — «Ифигения в Авлиде», так как умоляющая Ифигения совсем не похожа на ту, какой она является вслед за тем.
a33 **⟨Замечание об их (4) последовательности.⟩** В характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимого или вероятного — так, чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности, и чтобы то-то про-

[a19] О неполноценности женщин и рабов Аристотель пишет в «Политике», I, 5, 1254b13 и 13, 1260a35.

[a24] «Похожи» — на традиционный мифологический образ.

[a26] «Непоследователен», например, Ахилл с его сменой настроений.

[a28] «Орест» — драма Еврипида (ср. 61b20); «Скилла» — дифирамб Тимофея (в котором Одиссей оплакивает пожранных Скиллою товарищей); Меланиппа — героиня одноименной трагедии Еврипида, произносящая речь против веры в чудеса, слишком умную для женщины (по мнению Аристотеля); из «Ифигении в Авлиде» Еврипида имеются в виду ст. 1211 сл. (мольбы о жизни) и 1368 сл. (готовность на гибель).

исходило вслед за тем-то по необходимости или
a37 вероятности. Стало быть, очевидно, что и развязки сказаний должны вытекать из самих сказаний, а не с помощью машины, как в «Медее» или в ⟨сце-
54b2 не⟩ отплытия в «Илиаде»; машиною же следует пользоваться ⟨лишь⟩ для ⟨событий⟩ за пределами драмы — для всего, что случилось прежде и чего человеку нельзя знать, или для всего, что случится позже и нуждается в предсказании и возвещении ⟨от богов⟩, ибо богам мы приписываем
b6 всевидение. Ибо в событиях ⟨как и в характерах⟩ не должно быть ничего не логичного, в противном же случае ⟨оно как раз и выносится⟩ за пределы трагедии — как, например, в «Эдипе» Софокла.
b8 ⟨Замечание об их (3) похожести.⟩ А так как трагедия есть подражание ⟨людям⟩ лучшим, ⟨чем мы⟩, то мы должны брать пример с хороших портретистов, которые, изображая индивидуальные черты, делают ⟨людей⟩ похожими и в то же время кра-
b11 сивее. Так и поэт, подражая ⟨людям, страдающим⟩ гневливостью, беспечностью и тому подобными недостатками характера, должен представить их такими, каковы они есть, и в то же время ⟨людьми⟩ достойными: так, пример ⟨изображения⟩ жестокосердия ⟨представили в⟩ Ахилле Агафон и Гомер.
b15 Все сказанное ⟨должны мы⟩ иметь в виду, а кроме того еще и ⟨погрешности⟩ против ощущений, необходимо вызываемых поэзией, ибо и здесь бывает

[a37] В «Медее» Еврипида (ст. 1317 сл.) театральная машина используется, чтобы удалить героиню из действия; в «Илиаде» (II, 155 сл.), наоборот, «Афина появляется „из машины"», по выражению комментатора Порфирия, ради завязки действия.

[54b2] Т. е. «бог из машины» должен являться лишь в прологах еврипидовского типа с предысторией событий или в концовках с пророчеством о дальнейших событиях,— как обычно и делалось.

[b6] «Нелогичное» в «Эдипе» — по-видимому, в том, что Эдип за много лет не позаботился разузнать об убийстве Лаия.

[b11] Вариант перевода (по конъектуре Элса): «... подобно тому, как жестокосердого Ахилла ⟨представляет⟩ хорошим Гомер».

[b15] «Ощущений» — при восприятии трагедии со сцены; Аристотель опять оговаривает «необходимо вызываемых поэзией», чтобы отмежеваться от чисто зрелищных погрешностей, за которые поэт не в ответе.— «В изданных наших сочинениях» (в противоположность эсотерическим, таким, как «Поэтика») — имеется в виду, по-видимому, прежде всего диалог «О поэтах».

много ошибок; но о них достаточно сказано в изданных ⟨наших⟩ сочинениях.

b19 ⟨1а. Еще о сказании: а) узнавание.⟩ XVI. Об узнавании уже сказано, что́ это такое. Виды же узнавания ⟨таковы⟩.

b20 ⟨1⟩ Первое, самое неискусное, к которому чаще всего прибегают за недостатком средств,— это b21 ⟨узнавание⟩ по приметам. Приметы бывают иногда — природные (как «копье, какое носят Земнородные», или «звезды», которые ⟨называет⟩ в «Фиесте» Каркин), а иногда — приобретенные, причем из них иные на себе (например, рубцы), а иные при себе (например, ожерелья или, как в «Тиро», b25 ⟨узнание⟩ по корытцу). Но и этими ⟨средствами⟩ можно пользоваться и лучше и хуже — так, Одиссей по его рубцу одним способом узнан был кормилицею, а другим способом — свинопасами; и когда ⟨приметы являются только⟩ для удостоверения, ⟨как в последнем случае⟩ и во всех ему подобных, то они менее искусны, а когда ⟨являются сами собой⟩ по ходу перелома, как в ⟨сцене⟩ омовения ног, то они лучше.

b30 ⟨2⟩ Второе ⟨узнавание⟩ — то, которое присочинено самим поэтом, а потому неискусно. Этим способом Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест: Ифигения ⟨здесь открывает себя⟩ с помощью письма, а Орест — ⟨тем, что он⟩ говорит

---

b19 «Уже сказано» — в 52а29.

b21 «Копье...» — стих из неизвестной трагедии: рожденные Землею из зубов дракона кадмейцы носили на теле отпечаток копья. «Звездой» образно названо белое, как слоновая кость, плечо, которое унаследовал от своего предка Пелопа Фиест в драме трагика IV в. Каркина. «Ожерелья» — обычная примета при подкидышах в новой комедии. «Тиро» — трагедия Софокла: царевна Тиро, родив от Посидона Нелея и Пелия, пустила их по реке в корытце; выросши на чужой стороне, они пришли искать мать, захватив с собою это корытце, и по нему были ею узнаны.

b25 Кормилица в «сцене омовения ног» («Одиссея», XIX, 386—475) узнает Одиссея по рубцу на ноге случайно, а свинопасам (XXI, 205—225) Одиссей показывает свой рубец сам, чтобы они его узнали.

b30 «Ифигения в Тавриде», 811—827: Орест доказывает Ифигении, что он знает прошлое Атридов и знаком с убранством аргосского дворца.

b35 то, что угодно поэту, а не сказанию. Поэтому такое узнавание недалеко ушло от вышеназванного, неудачного: ⟨с таким же успехом⟩ Орест мог бы иметь ⟨приметы⟩ и на себе (⟨сравни⟩ «голос ткацкого челнока» в «Терее» Софокла).

b37 ⟨3⟩ Третье ⟨узнавание⟩ — через воспоминание, когда ⟨человек⟩ увидит что-то и расчувствуется: так в «Киприйцах» Дикеогена ⟨герой⟩ заплакал, увидев картину, а в «рассказе у Алкиноя» зарыдал от воспоминаний, слушая кифариста, и через это оба были узнаны.

55a4 ⟨4⟩ Четвертое ⟨узнавание⟩ — через умозаключение, как в «Хоэфорах»: «пришел кто-то похожий ⟨на меня⟩ — но похож ⟨на меня⟩ только Орест — a6 стало быть, это пришел Орест». То же самое у софиста Полиида в связи с Ифигенией — ⟨там⟩ Орест вполне естественно рассуждает, что как сестра его была принесена в жертву, так и ему a8 придется претерпеть то же; и в «Тидее» Феодекта ⟨герой рассуждает⟩, что пришел сюда отыски- a10 вать сына, и вот погибает сам; и в «Финеидах» женщины, увидев местность, умозаключают о своей судьбе — здесь они были высажены, здесь им суждено и умереть.

a12 ⟨5⟩ Есть еще и сложное ⟨узнавание⟩ — через лож-

---

b35 «Голос ткацкого челнока» — ткань, на которой Филомела изобразила, как Терей изнасиловал ее и вырезал ей язык, и послала эту ткань Прокне, жене Терея.

b37 Дикеоген — поэт конца V — начала IV в.; может быть, это Тевкр, изгнанный отцом с Кипра, возвращается после смерти отца и плачет перед его изображением.— «Рассказ у Алкиноя» — «Одиссея», VIII, 521—586 (Одиссей плачет, слушая Демодока).

55a4 Эсхил, «Хоэфоры», 168—234.

a6 Неясно, имеется ли в виду какая-то речь или трактат на мифологическую тему, или этот Полиид тождествен с поэтом-дифирамбографом первой половины IV в.

a8–10 Сюжеты «Тидея» Феодекта и «Финеидов» (под таким заглавием был дифирамб у Тимофея) неясны.

a12 Перевод по чтению θατέρου вместо рукописного θεάτρου: «через ложное умозаключение зрителей: герой говорит ⟨...⟩ которого он не видал, а зрители делают ложное умозаключение»... и т. д. Арабские переводы «Поэтики» позволяют предположить здесь лакуну: «один говорит, ⟨что никто другой не сможет натянуть этот лук; отсюда собеседник воображает, будто тот⟩ узнает лук» и т. д. «Сложность» такого узнавания — в том, чтобы сделать правильный

ное умозаключение собеседника, как в «Одиссее — ложном вестнике»: один говорит, что узнает лук <которого не видал>, а другой делает ложное умозаключение, будто первый узнает его <как видевший>.

a16 <6> Но лучшее из всех узнавание — то, которое <вытекает> из самих событий, поражая самой своей естественностью, как в «Эдипе» Софокла и как в «Ифигении»: ведь так естественно, что она хочет a19 передать письмо <домой>. Только такие <узнавания> обходятся без присочиненных примет и ожерелий; а на втором месте <следуют узнавания> через умозаключение.

a22 <б) Наглядность.> XVII. Складывая сказания и выражая их в словах, следует как можно <живее> представлять их перед глазами: тогда <поэт>, словно сам присутствуя при событиях, увидит их всего яснее и сможет приискать все уместное и ни- a26 как не упустить никаких противоречий. Доказательство этому — то, в чем упрекали Каркина: <у него> Амфиарай выходит из храма, но это остается непонятным для зрителя, который не видел, <как он туда входил>, поэтому зрители оста- a29 лись недовольны, и драма провалилась. Даже жесты должны, сколько возможно, помогать выражению: более всего доверия вызывают те поэты, у которых одна природа в страстях <с выводимыми лицами> — неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется, и приводит в гнев тот, кто сам a32 сердится. Поэтому поэзия — удел человека или одаренного, или одержимого: первые способны

вывод из ложных посылок. Трагедия, о которой идет речь, ближе не известна.

[a26] Драма Каркина (IV в.) ближе не известна, и ситуация неясна. Вариант перевода: «когда у него Амфиарай выходит из святилища, то это могло бы сойти незаметно, не происходи оно на глазах у зрителей, а так зрители остались недовольны...». В обоих случаях драматург избежал бы провала, если бы нагляднее вообразил, как его текст будет реализоваться на сцене: запоздалая иллюстрация к сказанному в 54b15.

[a32] По арабскому переводу — «<скорее> одаренного, чем одержимого», что, кажется, лучше согласуется с концепцией Аристотеля, противопоставляющей себя учению Платона о поэтическом безумии,— «Федр», 245a и др.

к <душевной> гибкости, а вторые к исступлению.

a34 <**в) Общее и частности.**> Содержание <драм, как взятое из предания, так> и вымышленное, поэт при сочинении должен представлять <сперва> в общем виде, а уже потом наполнять вставками 55b2 (ἐπεισόδια) и распространять. «Рассматривать в общем виде» — <что это значит>, я покажу на при- b3 мере «Ифигении». Некоторую девушку приносили в жертву, но незаметно для жертвоприносителей она исчезла, была поселена в другом краю, где был обычай приносить чужестранцев в жертву богине, и стала жрицею при этой службе; спустя какое-то время случилось туда явиться брату этой жрицы (а что побудил его на это бог по такой-то причине, и что пришел он за тем-то и тем-то,— это к делу не относится); по приходе своем он был схвачен, назначен в жертву, но дал себя узнать (по Еврипиду или по Полииду, естественным образом, сказав, что и ему, стало быть, суждено быть принесенным в жертву, как и его сестре); 55b12 и это было причиною спасения. Лишь после этого следует, подставив имена, приступать к вставкам, но так, чтобы они были к месту,— таковы в <случае> с Орестом безумие, из-за которого он был схвачен, и спасение его посредством очищения.

b15 Таким образом, в драмах вставки коротки, эпос же, <наоборот,> ими растягивается. Содержание b16 «Одиссеи» необширно: некоторый человек много лет <странствует> на чужбине, его подстерегает Посидон, он одинок, а дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына; и вот он возвращается, выйдя из бури, открывается некоторым, нападает на вра- b23 гов и сам спасен, а их истребляет. Вот собственное <содержание «Одиссеи»>, а все прочее — вставки.

b24 <г) Завязка и развязка.> XVIII. Всякая трагедия состоит из завязки (δέσις) и развязки (λύσις). То, что находится вне<драмы>, а часто также кое-что из того, что внутри,— это завязка; а все остальное — b26 это развязка. Завязкой я называю то, что <про-

---

55b3 О Полииде см. выше, 55а6.

b26 Лакуна в тексте; перевод по восполнению Фалена, подтверждаемому арабской версией.

стирается⟩ от начала ⟨трагедии⟩ до той ее части, на рубеже которой начинается переход к счастью ⟨от несчастья или от счастья к несчастью⟩; развязкой же — всё от начала этого перехода и до конца.

b29 Так, в «Линкее» Феодекта завязка — все предварительные события, захват младенца, затем самих ⟨родителей⟩, развязка же — от обвинения в убийстве до конца.

b33 **⟨д) Виды трагедии.⟩** Видов трагедии — четыре (столько же было указано и частей): ⟨1) трагедия⟩ сплетенная, в которой всё есть перелом и узнавание; ⟨2) трагедия⟩ страданий, как об Аянте и об Иксионе; ⟨3) трагедия⟩ характеров, как «Фтиотиянки»⟩ и «Пелей»; ⟨4) трагедия⟩ чудесного, как «Форкиды», «Прометей» и все, ⟨действие которых

56a3 происходит⟩ в Аиде. Лучше всего стараться соединять все эти ⟨свойства⟩, а если это невозможно, то хотя бы побольше и поважнее,— особенно теперь, когда так несправедливо нападают на поэтов: были хорошие поэты по всякой части ⟨трагедии поровнь⟩, а теперь требуют, чтобы один ⟨человек⟩ превзошел каждого из них в лучшем его ⟨достоинстве⟩.

a7 **⟨Еще о завязке и развязке.⟩** Называть трагедии различными или одинаковыми мы вправе не по чему иному, как по их сказанию,— то есть, они ⟨одинаковы, если в них⟩ одинаковы узел и раз-

a9 вязка. Многие завязывают узел хорошо, а развязывают плохо; а нужно всегда преуспевать и в том и в другом.

a10 **⟨е) Трагедии с одним и многими сказаниями.⟩** Нужно помнить и то, о чем говорилось не раз, и не

[b29] О «Линкее» ср. 52a27. По-видимому, у Линкея и Гипермнестры был похищен их сын Абант, они были схвачены отцом Гипермнестры Данаем, обвинены в убийстве и отправлены на смерть.

[b33] На самом деле, из 6 частей, указанных в 49b30, здесь учтены только (1—2) миф, (3) характеры и (4) зрелище; трагедий, преимущественно опирающихся на «мысли», а тем более, на «речь» и «музыку», Аристотель не предполагает. Из перечисленных трагедий наиболее известный «Иксион» принадлежит Еврипиду, наиболее известный «Пелей» — Софоклу, «Фтиотиянки» — Софоклу, «Форкиды» и (сатировская драма?) «Прометей» — Эсхилу.

[56a10] «Говорилось не раз» — ложная ссылка: в 49b12 и 55b15 были лишь слабые намеки на эту тему.— «Илиада» — имеется

сочинять трагедии с эпическим составом (эпическим, то есть состоящим из многих сказаний) — как если бы, например, кто-нибудь взял ⟨для траa13 гедии⟩ целиком все сказание «Илиады». Там, ⟨в эпосе⟩ из-за ⟨общей⟩ пространности каждая часть получает подобающий объем,— в драмах же получается совсем не то, на что рассчитывает a15 ⟨поэт⟩. Доказательство — то, что сколько поэтов ни представляли «разрушение Илиона» целиком, а не по частям, как Еврипид, или «Ниобу» ⟨целиком⟩, а не так, как Эсхил,— все они проваливались или не выдерживали состязания: ведь изa19 за одного этого провалился даже Агафон. Между тем они отлично умели и переломами и простыми событиями достигать того, чего добивались,— трагизма и ⟨хотя бы⟩ человеколюбия (а это бывает, когда человек умный, но с пороком, как Сизиф, оказывается обманут, или человек мужественный, но несправедливый,— побежден: ведь ни то, ни другое не противоречит вероятности, по Агафонову слову — «вероятно и то, что много происходит невероятного»).

a25 ⟨ж) **Роль хора в действии.**⟩ Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла. У прочих же поэтов a27 песни ⟨хора⟩ не больше связаны со ⟨своим⟩ сказанием, чем с ⟨любой⟩ другой трагедией, потому они и поют вставочные песни (ἐμβόλιμα), а начало

в виду вся совокупность мифов о Троянской войне, а не сама поэма Гомера, приводимая далее как раз в противоположность многофабульным произведениям (59a30).

a15 Эсхил, действительно, разработал миф о Ниобе «по частям», начав свою несохранившуюся трагедию уже после гибели детей героини. Чьи трагедии о разрушении Илиона имеет в виду Аристотель, неясно.

a19 «Трагизм и человеколюбие» — смягченное обозначение тех же двух главных задач трагедии, которые обычно Аристотель называет «сострадание и страх»; ср. 52b38. В скобках поясняются те случаи, в которых «человеколюбие» заступает место «сострадания». — «Агафоново слово» (из несохранившейся трагедии) обсуждается Аристотелем и в «Риторике», II, 24, 1402a10.

a27 «Вставочные песни» — сочиненные не для данной трагедии, а просто взятые из готового репертуара.

этому положил Агафон. А между тем, какая разница, петь ли вставочные песни или пристраивать из трагедии в трагедию целый монолог или даже эпизод?

a33 ⟨3. Мысли.⟩ XIX. Итак, о всем прочем уже сказано; осталось сказать о речи и о мысли. Однако о том, что касается мысли, следует говорить в риторике, так как это принадлежность ее учения. a36 К ⟨области⟩ мысли относится все, что должно быть достигнуто словом; части же этой ⟨задачи⟩ — доказывать и опровергать, возбуждать страсти (такие, как сострадание, страх, гнев и тому подобные), а также возвеличивать и умалять. 56b2 Разумеется, и при ⟨изображении⟩ событий, когда нужно представить жалостное или страшное, великое или обыкновенное, то следует исходить из тех же понятий (ἰδέαι); разница, однако же, в том, что ⟨события⟩ должны быть явны и без поучения (διδασκαλία), а ⟨мысли, содержащиеся⟩ в речи, должны представляться через говорящего и возникать по ходу его речи. b7 В самом деле, в чем была бы задача говорящего, если бы и без его речей ⟨все⟩ представлялось бы, как надо?

b8 ⟨4. Речь.⟩ В том, что касается речи, ⟨также⟩ есть один вопрос, принадлежащий ⟨не поэтике, а⟩ искусству произнесения (ὑποκριτική) и знатокам его строя. Это — обороты речи (σχήματα): что есть приказание, мольба, рассказ, угроза, вопрос, ответ и тому подобное. b13 Знание или незнание таких вещей не навлекает на поэтическое искусство никакого упрека, стоящего внимания. Дейст-

---

a36 Из трех задач риторики (I, 2, 1356a1) — добиться расположения слушателей, воздействовать на их чувства и воздействовать на их разум — здесь имеются в виду лишь последние две.

56b2 Т. е. действие воздействует непосредственно на чувства, а мысль в речах — на разум, и поэтому первое принадлежит поэтике, второе — риторике.

b7 «Как надо» — перевод по чтению Фалена (ἦ δέοι); при рукописном чтении (ἡδέα) было бы «представлялось бы приятным», при конъектуре Элса (ἡ ἰδέα) — «представлялась бы идея».

b8 Имеются в виду интонационные «обороты речи», впоследствии же этот термин закрепился за лексическими «оборотами» — тропами и фигурами.

b15 вительно, можно ли счесть ошибкой то, в чем Протагор упрекает ⟨Гомера⟩, будто в словах «Гнев, богиня, воспой...» он хочет выразить мольбу, а выражает приказание, ибо-де указывать, что делать и чего не делать, есть приказание.

b18 Оставим же это рассмотрение в стороне как ⟨относящееся⟩ не к поэтике, а к другой науке.

b20 **⟨Элементы речи.⟩** XX. Речь в целом имеет следующие части: букву, слог, связку, член, имя, глагол, отклонение, высказывание.

b22 Буква (στοιχεῖον) есть неделимый звук, но не всякий, а такой, из которого может явиться звук осмысленный (φωνὴ συνετή): ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю

b25 буквою. Буквы делятся на гласные, полугласные

b26 и безгласные. Гласная — та, которая дает слышимый звук без толчка ⟨языком⟩ (προσβολή); полугласная — та, которая дает слышимый звук при толчке языком, как Σ и Р; безгласная — та, которая ⟨даже⟩ при толчке сама звука не дает, но становится слышимой рядом с другими буквами, даю-

b31 щими звук, как Г и Δ. Все они различаются по положению рта, по месту ⟨образования⟩, по густоте и легкости ⟨придыхания⟩, по долготе и краткости, по острому, тяжелому и среднему ⟨ударению⟩; но подробности этого следует рассматривать в метрике.

b34 Слог есть незначащий звук (φωνὴ ἄσημος), сложенный из⟨букв⟩ безгласной и имеющей слышимый звук, ⟨будь то гласная или полугласная⟩: ибо ГР и без А слог, и с А слог (а именно, ГРА). Впрочем, рассмотрение различий слогов тоже относится к метрике.

b38 Связка (σύνδεσμος) есть ⟨1⟩ незначащий звук, ко-

---

b15 Если мольба и кажется приказанием, это вина не поэта, а декламатора, взявшего неверную интонацию.

b26 προσβολή — слово многозначное, еще не терминологизированное; возможен перевод «...без прибавления ⟨других⟩» и т. д.

b31 «Острое» — восходящее, «тяжелое» — нисходящее, «среднее» (у позднейших грамматиков — «облеченное») — восходяще-нисходящее мелодическое ударение греческого языка.

b38 В позднейшей грамматической терминологии σύνδεσμος значит «союз». Но у Аристотеля и «связка» и «член» еще не потеряли

торый не мешает и не содействует сложению единого значащего звука (φωνὴ σημαντική), возникшего из многих звуков; ⟨он ставится⟩ и на концах и в середине предложения, хотя в начале его не может стоять сам по себе, ⟨а только при другом

57a4 слове⟩, как μέν, δή, τοί, δέ. Или это ⟨2⟩ незначащий звук, который из нескольких значащих звуков может образовать один значащий звук, ⟨как ἀμφί, περί и т. п.⟩.

a6 Член (ἄρθρον) есть ⟨1⟩ незначащий звук, показывающий начало, конец или разделение высказывания. Или это ⟨2⟩ незначащий звук, который не мешает и не содействует ⟨сложению⟩ единого значащего звука из многих звуков и может ставиться и на концах и в середине ⟨высказывания⟩.

a10 Имя есть звук ⟨а⟩ сложный, ⟨б⟩ значащий, ⟨в⟩ без ⟨признака⟩ времени, ⟨г⟩ части которого сами по себе незначащи (в самом деле, ⟨даже⟩ в составных словах мы не пользуемся ⟨частями их⟩ как самостоятельно значащими: в ⟨имени⟩ «Феодор» ⟨слово⟩ «дор» ⟨т. е. дар⟩ значения не имеет).

a14 Глагол есть звук ⟨а⟩ сложный, ⟨б⟩ значащий, ⟨в⟩ с ⟨признаком⟩ времени, ⟨г⟩ части которого сами по себе незначащи, как и в именах. Так, ⟨слова⟩ «человек» или «белый» не означают времени, а «идет» или «пришел» означают сверх всего настоящее время или прошедшее.

a18 Отклонение (πτῶσις) имени или глагола — это

своего первоначального анатомического значения. Весь параграф b38—a10 очень затемнен тем, что одно и то же выражение «значащий звук» означает у Аристотеля и «слово» и «предложение». В современной терминологии: «связка есть служебное слово, которое (1) существует независимо от знаменательных слов и (2) связывает их в предложения».— Слова «как ἀμφί ...» перенесены сюда из 57a7, где они бессмысленны.

57a6 В позднейшей терминологии ἄρθρον значит «артикль», но Аристотель явно имеет в виду союзы типа «если» (в начале предложения), «или» (в «разделении») и т. п.

a10 «Имя» — существительное, прилагательное, местоимение; перечисляются признаки, отличающие его от (а) буквы, (б) связки, (в) глагола, (г) высказывания.— Имя «Феодор» («богоданный») составлено из двух корней, означающих «бог» и «дар».

a18 В позднейшей терминологии πτῶσις стало означать «падеж»; у Аристотеля это еще общее понятие для всех случаев словоизменения и даже словообразования.

когда они означают «кого? кому?» и т. п., или же «один» или «много» (например, «люди» и «человек»), или же ⟨способ⟩ произнесения (например, вопрос или приказание: «пришел?» или «иди!» — будут глагольными отклонениями именно такого рода).

a23 Высказывание же (λόγος) есть звук ⟨а⟩ сложный, ⟨б⟩ значащий, ⟨в⟩ части которого и сами по себе значащи (ибо хотя не всякое высказывание составляется из глаголов и имен, но может быть и без глаголов, как, например, определение человека,— однако значащие части в нем будут всегда), например, в ⟨высказывании⟩ «Клеон идет»

a28 ⟨слово⟩ «Клеон». Высказывание едино, ⟨но⟩ в двух различных смыслах: или как обозначение чего-то одного или как соединение многого,— так, «Илиада» едина как соединение, а ⟨определение⟩ человека как обозначение одного.

a31 ⟨Разновидности имен.⟩ XXI. Имя бывает двух видов, простое и сложное. Простым я называю то, которое состоит из частей незначащих, например, «земля»; сложное же состоит или из части значащей и незначащей (т. е. имеющей и не имеющей ⟨самостоятельного⟩ значения вне данного слова) или из ⟨нескольких⟩ значащих ⟨частей⟩: частей таких может быть и три и четыре и более, как во многих величавых словах, ⟨например⟩ «Гермокаикоксанф»...

57b1 Всякое имя есть или общеупотребительное, или

[a23] Замечание в скобках — против Платона, «Софист», 262а («предложение не может состоять из одних только имен подряд...»). Определение человека — «живое существо, пешее, двуногое» или «живое существо, способное к познанию» («Топика», I, 7, 103а27 и V, 2, 130b8).

[a28] «λόγος» есть всякая значащая единица речи: и слово, и предложение, и литературное произведение; отсюда необходимость оговорки.

[a31] Простое слово, по Аристотелю, состоит только из корня, а сложное или из приставки («незначащей» связки) и корня, или из нескольких корней. «Гермокаикоксанф» — соединение названий трех рек близ ионийской Фокеи, метрополии Массилии (Марселя); поэтому вместо «величавых» некоторые толкователи читают «массилийских».

[57b1] Определение «украшательного» слова (κόσμος) далее утрачено: по-видимому, здесь имеются в виду метонимии, антоно-

редкое, или переносное, или украшательное, или сочиненное, или удлиненное, или укороченное, или измененное.

b3 Общеупотребительным (κύριον) словом я называю такое, которым пользуются все, редким (γλῶττα) — такое, которым не все; поэтому ясно, что одно и то же слово может быть и общеупотребительным и редким, но не у одних и тех же ⟨людей⟩: так, слово σίγυνον (дротик) для жителей Кипра общеупотребительное, а для нас редкое.

b6 Переносное слово (μεταφορά) — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. ⟨1⟩

b9 С рода на вид — под этим я имею в виду ⟨такие случаи⟩, как «Вон и корабль мой стоит...», ибо «стоять на якоре» есть частный случай от «стоять ⟨вообще⟩». ⟨2⟩ С вида на род — ⟨это, например⟩,

b11 «...Тысячи славных дел свершены Одиссеем», ибо «тысячи» есть ⟨частный случай от⟩ «много», и поэтому ⟨это слово⟩ употреблено здесь вместо «много». ⟨3⟩

b13 С вида на вид — это, например, «медью вычерпнув душу» и «⟨воду от струй⟩ отсекши безустальной медью»: в первом случае «вычерпнуть» сказано вместо «отсечь», во втором «отсечь» вместо «вычерпнуть», потому что и то и другое означает «отъять».

b16 ⟨4⟩ А «по аналогии» — здесь я имею в виду ⟨тот случай,⟩ когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему, и поэтому ⟨писатель⟩ может сказать вместо второго четвертое или вместо

b19 четвертого второе. Иногда к этому прибавляется и то ⟨слово⟩, к которому относится подмененное: например, чаша так относится к Дионису, как щит

масии и синекдохи («Пелид» вместо «Ахилл», «Гефест» вместо «огонь», «погибель» вместо «копье») или же эпитеты.

[b9] Цитата из «Одиссеи», I, 185 и др.

[b11] Цитата из «Илиады», II, 272.

[b13] Цитата, по-видимому, из Эмпедокла.

[b19] «Чаша Ареса» упоминается в фрагментах лирика Тимофея, «вечер жизни» — в фрагментах комика Алексида (IV в.), «закат жизни» — у Платона («Законы, VI, 770а); пример из Эмпедокла неизвестен.

к Аресу, поэтому можно назвать чашу «щитом Диониса», а щит — «чашей Ареса»; или, ⟨например,⟩ старость ⟨так относится⟩ к жизни, как вечер к дню, поэтому можно назвать вечер «старостью дня» (или так, как у Эмпедокла), а старость — «вечером

b25 жизни» или «закатом жизни». Некоторые из соотносимых ⟨понятий⟩ не имеют постоянного имени, однако и они могут именоваться по аналогии: например, когда ⟨сеятель⟩ разбрасывает свои семена, то ⟨это называется⟩ «сеять», а когда солнце свои лучи, то это названия не имеет, но так как ⟨действие⟩ это так же относится к солнцу, как сеяние к сеятелю, то и говорится «сея богоданный

b30 свет». Таким переносным оборотом можно пользоваться и по-другому: прибавив несвойственное ⟨слово⟩, отнять ⟨этим⟩ часть собственного ⟨значения⟩, например, назвать щит не «чашею Ареса», а «⟨чашею⟩ не для вина».

b33 Сочиненное слово — это такое, которое вовсе никем не употребляется, а вводится самим поэтом (бывают, по-видимому, и такие) — например, «рожонки» вместо «рога» или «молебник» вместо «жрец».

b35 Удлиненное или укороченное слово ⟨получается⟩ так: первое — если сделать гласную более долгой, чем свойственно, или вставить ⟨лишний⟩ слог; второе — если от слова что-нибудь отнять. Удлиненное — это, например, πόληος вместо πόλεως и Πηληϊάδεω вместо Πηλείδου; укороченное — например, κρῖ, δῶ и ⟨ὄφ в словах⟩ μιὰ γίνεται ἀμφοτέρων ὄφ.

58a5 Измененное слово — это когда в употребительном слове одна часть оставляется, а другая сочиняется, например, δεξιτερὸν κατὰ μάζον вместо δεξιόν.

---

b25 Цитата из неизвестной трагедии.

b33 «Молебник» (ἀρητήρ) — из «Илиады», I, 11; другое слово более нигде не встречается.

b35 Первый пример — на удлинение гласного, второй — на вставку слога -α-. Примеры укорочений (= κρίθη, δῶμα, ὄψις) — на «усечение слога» (апокопу, ср. 58b2); последняя цитата — из Эмпедокла, «...вид обоих явился единым».

58a5 Цитата — из «Илиады», V, 393; «в правую грудь...»

a8 Имена сами по себе бывают мужские, женские и средние. Мужские — те, которые кончаются на N, P <и Σ>, а также на Ψ и Ξ, две буквы, сложные a10 с Σ. Женские — те, которые кончаются на гласные: на всегда долгие H и Ω, а из удлиняющихся на A (таким образом число мужских и женских окончаний одинаково, ибо Ψ и Ξ — это a14 то же самое, что Σ). Ни на безгласные, ни на краткие гласные не кончается ни одно имя; на I — только три (μέλι, κόμμι и πέπερι), на Y — a16 пять. Средние же <имена> кончаются и на эти буквы и на <A>, N, <P>, Σ.

a18 **<Выбор имен.>** XXII. Достоинство речи — быть ясной и не быть низкой. Самая ясная речь — та, которая состоит из общеупотребительных слов, но она низка; пример ее — поэзия Клеофонта и a21 Сфенела. <Поэтому> речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется и необычными словами; а необычными я называю редкие, переносные, удлиненные и все <про- a23 чие>, кроме общеупотребительных. Однако если все сочинить так, то получится или загадка или варваризм: из переносных слов — загадка, а из редких — варваризм. Действительно, в загадке a26 сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное,— сочетанием <общеупотребительных> слов этого сделать нельзя, <сочетанием же> переносных слов можно, например: «Видел я мужа, огнем прилепившего a30 медь к человеку» и тому подобное. А из редких слов возникает варваризм.

a31 Поэтому следует так или иначе смешивать одно с другим: с одной стороны, слова редкие, переносные, украшательные и иные вышеперечисленные сделают речь не обыденной и не низкой, с другой стороны, слова общеупотребительные <придадут

---

a16 Поздние списки перечисляют эти 5 слов на Υ: πῶυ, νάπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ.

a18 Клеофонт — см. к 48a12; Сфенел — по-видимому, трагик, упоминаемый Аристофаном, «Осы», 1313.

a26 Пример — из загадок легендарной поэтессы Клеобулины Линдской; разгадка — «ставить банки», Ср. «Риторика», III, 2, 1405a35.

a34 ей⟩ ясность. В немалой мере этому ⟨сочетанию⟩ ясности и необыденности речи способствуют слова удлиненные, усеченные и измененные: такие слова, по несходству своему с общеупотребительными, будут непривычны и сделают ⟨речь⟩ необыденной, а по общности своей с привычными ⟨придадут ей⟩ ясность.

58b5 Поэтому несправедливы упреки тех, кто осуждает такого рода слог и осмеивает поэтов в комедиях, как Евклид Старший, ⟨говоривший,⟩ что нетрудное дело — сочинять ⟨стихи⟩, если позволят удлинять ⟨гласные⟩, сколько угодно, и высмеявший ⟨это⟩ в ⟨собственном своем⟩ слоге:

Э-эпихара я видел в пути его к Ма-арафону...

и:

Че-емерица его совсем мне не-е по вкусу...

b11 Конечно, пользоваться таким приемом напоказ — смешно; но ведь мера — это общее ⟨требование и для⟩ всех ⟨других⟩ видов ⟨слова⟩: кто воспользовался бы неуместно и нарочито смешно переносными, редкими и прочими словами, тот достиг бы

b15 такого же ⟨эффекта, как Евклид.⟩ Уместное же ⟨употребление их⟩ — совсем другое дело: это можно видеть по эпическим стихам, вставляя в их размер ⟨иные⟩ слова,— достаточно вместо редкого, переносного или какого иного слова подставить общеупотребительное, и видно будет, что мы говорим правду.

b19 Так, у Эсхила и Еврипида есть один и тот же ямбический стих, и только одно слово в нем переменено из обычного и общеупотребительного на редкое, но уже от этого один стих кажется прекрасным, а другой пошлым. А именно, у Эсхила в «Филоктете» сказано:

Снедает язва плоть ноги моей,—

58b5 Комик Евклид более нигде не упоминается. Текст фразы поврежден, но смысл ясен. Примеры даны на деформацию слов в эпическом стихе, хотя основным предметом обсуждения еще является трагедия.

b19 Примеры из несохранившихся трагедий.

а у Еврипида вместо «снедает» (ἐσθίει) подставлено
b24 «смакует» (θοινᾶται). Точно так же можно в стих

Что же? меня малорослый урод, человечишка хилый...

подставить общеупотребительные слова:

Что же? меня ничтожный урод, человек незаметный...—

а стих:

К ней неказистую двинул скамью и крошечный столик...

⟨переделать так:⟩

К ней некрасивую двинул скамью и маленький столик...

а вместо «воют брега» ⟨сказать⟩ «кричат берега».
b31 Арифрад высмеивает трагиков еще и за то, что они пользуются такими ⟨оборотами⟩, которых никто не употребил бы в разговоре, например, δωμάτων ἄπο вместо ἀπὸ δωμάτων, или σέθεν, или ἐγὼ δέ νιν, или Ἀχιλλέως πέρι вместо περὶ Ἀχιλλέως и тому подобное; но ведь все это ⟨как раз⟩ своею необщеупотребительностью и создает необыденную речь, а ⟨насмешнику⟩ это невдомек.

59a4 Важно бывает уместно пользоваться всеми вышесказанными ⟨приемами⟩, а также словами сложными или редкими, но важнее всего — переносными: ибо только это нельзя перенять у другого, это признак ⟨лишь собственного⟩ дарования — в самом деле, ⟨чтобы⟩ хорошо переносить ⟨значения, нужно уметь⟩ подмечать сходное ⟨в предметах⟩.

a8 Сложные слова лучше всего подходят для дифирамбов, редкие — для героических стихов, переносные — для ямбических. ⟨Действительно,⟩ в героических стихах пригодно все, что нами перечислено, тогда как в ямбических, ради сколь можно большего подражания ⟨разговорной⟩ речи, самые подходящие из слов — те, которыми можно пользоваться и в разговоре (ἐν λόγοις), то

---

b24 Примеры из «Одиссеи», IX, 515, и XX, 259, и «Илиады», XVII, 265.

b31 Арифрад — комедиограф (?), упоминаемый Аристофаном. Далее — примеры эпических архаизмов и инверсий.

59a8 «Героические стихи» — эпос, «ямбические» — прежде всего трагедийные диалоги.

есть общеупотребительные, переносные и украшательные.

a15 Итак, о трагедии и о подражании посредством действия ограничимся тем, что сказано.

a17 **⟨Б. Эпос: его сходство с трагедией в сказании.⟩**

XXIII. Относительно же ⟨поэзии⟩ повествовательной и подражающей посредством метра оче-
a18 видно ⟨следующее:⟩ сказания в ней следует складывать драматичные — вокруг одного действия, целого и законченного, ⟨то есть⟩ имеющего начало, середину и конец, чтобы вызывать свойственное ей удовольствие, подобно единому и целому
a21 живому существу; и они не должны походить на обычные истории, в которых приходится описывать не единое действие, а единое время и все в нем приключившееся с одним или со многими, хотя бы меж собою это было ⟨связано⟩ лишь слу-
a24 чайно,— ибо как, например, морская битва при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии случились одновременно, нимало не имея общей цели, так и в смене времени иногда случается одно
a29 за другим без всякой единой цели. Однако едва ли не большинство поэтов делают именно так.
a30 Оттого-то Гомер, как сказано, и здесь богоподобен по сравнению с другими: он не взялся сочинять про всю войну, хоть она имела и начало и конец (ибо слишком она была бы велика и неудобообозримa, а в умеренном объеме — ⟨слишком⟩ пестра
a35 и потому запутанна),— нет, он взял одну ⟨лишь⟩ ее часть, а многими остальными воспользовался как вставками для перебивки произведения (например, перечнем кораблей, а также другими
a37 вставками). Остальные ⟨эпические поэты⟩ сочи-

---

a17 «Повествовательной» в отличие от трагедии, метрической — в отличие от истории, «очевидно» — после 49b9—20.

a24 По Геродоту (VII, 166) битва при Саламине и битва при Гимере случились в один день в 480 г.

a30 «Как сказано» — см. 51a22.

a35 «Одну часть» — гнев Ахилла; «перечень кораблей» — «Илиада», II, 494—877.

a37 «О герое» — напр., «Гераклеида» Паниассида, «о времени»— напр., «Персидские войны» Херила. Автором «Киприй» считался

няют об одном герое, об одном времени, ⟨а если⟩ об одном действии, ⟨то⟩ о многосоставном, как, например, сочинитель «Киприй» и «Малой Илиады».

59b2 Потому-то из «Илиады» и «Одиссеи» можно сделать разве что одну-две трагедии из каждой, между тем как и из «Киприй» ⟨их вышло⟩ немало, и из «Малой Илиады» не меньше восьми — например, «Суд об оружии», «Филоктет», «Неоптолем», «Еврипил», «Нищенство», «Лаконянки», «Разрушение Илиона» и «Отплытие», а также «Синон», а также «Троянки».

b7 **⟨Сходство в видах и составных частях.⟩** XXIV. Кроме того, эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия (то есть ⟨быть⟩ или простой, или сплетенной, или ⟨эпопеей⟩ характеров, или ⟨эпопеей⟩ страстей), и те же части (кроме лишь музыки и зрелища),— ибо в ней нужны и переломы, и узнавания, и страсти, да и мысли и речь должны быть хороши. Все это впервые и отлично исполь-

b12 зовал еще Гомер: ибо из двух его поэм «Илиада» есть простая ⟨эпопея⟩ страстей, а «Одиссея» — сплетенная (ибо вся она из узнаваний) ⟨эпопея⟩ характеров, да и речью и мыслью они выше всех.

b17 **⟨Его различие с трагедией в объеме.⟩** Отличается же эпопея ⟨от трагедии⟩ длиною своего склада и

b18 метром. О пределе этой длины достаточно сказан-

Стасин, «Малой Илиады» — Лесх. Ниже, 62b8, Аристотель явно признает «многосоставными» и гомеровские поэмы.

59b2 «Спор об оружии» (погибшего Ахилла) — трагедия Эсхила, «Филоктет» — Эсхила, Софокла и Еврипида, «Неоптолем» (прибывающий под Трою и получающий оружие отца) — Никомаха, «Еврипил» (союзник троян, убитый Неоптолемом) — неизвестного автора, «Нищенство» (Одиссей, под видом нищего проникающий в Трою) и «Лаконянки» (похищение палладия из Трои) — Софокла, «Разрушение Илиона» — Иофонта, «Отплытие» — неизвестного автора; «Синон» — Софокла, «Троянки» — Еврипида.

b7 Классификация несколько иная, чем в 55b33, так как «зрелищный» эпос, построенный целиком на «чудесном», по Аристотелю, не возможен.

b12 «Вся из узнаваний»: Телемаха — Нестором, Менелаем, Еленой; Одиссея — киклопом, феаками, нянькой, пастухами, Телемахом, женихами, Пенелопой, отцом.

b18 «Сказанного» — см. 51a3, 59a31. «Короче древних» — «Илиады» и «Одиссеи». В объеме, рекомендуемом Аристотелем, написал свою «Аргонавтику» Аполлоний Родосский.

ного: надо, чтобы можно было сразу охватить взглядом и начало и конец; а это было бы возможно, если бы склад эпопей был короче древних и приближался бы к объему трагедий, даваемых за
b22 одно представление. Но и в силу <самой этой> растяжимости объема эпопея обладает одним важным свойством: ведь в трагедии невозможно подражать многим частям <действия>, совершающимся одновременно, а можно только той части, которую <представляет> сцена и <ведут> актеры;
b26 в эпопее же, так как это рассказ, можно сочинять многие части совершающимися одновременно, и от них-то (если только они уместны), разрастается
b28 объем поэмы. А это дает ей преимущество в великолепии, в переменчивом <воздействии> на слушателя и в разнообразии вводимых вставок,— а ведь в трагедиях приводит к провалу именно скоро пресыщающее однообразие.

b31 <**Различие в метре.**> А метр <в эпосе> установился в результате опыта героический: в самом деле, если бы кто совершал повествовательное подражание другим метром или многими метрами, это
b34 показалось бы несообразным. Действительно, героический метр — самый устойчивый и веский, потому он и принимает в себя охотнее всего слова редкие и переносные,— так как <и это тоже составляет> преимущественную особенность повествователь-
b37 ного подражания. А ямб и тетраметр — размеры подвижные, и удобны один для действий, другой для пляски; смешение же размеров, как у Херe-
60a2 мона, еще того неуместнее. Вот почему никто не сочинял длинного склада иначе, как героическим метром: сама природа, как сказано, научила подбирать к такому <складу> подходящий метр.

a5 <**Но различия эти не снимают драматичности эпоса.**> Гомер в числе прочего достоин всяческой

---

b31 «Героический метр» — гексаметр; «в результате опыта» — ср. 49a24 о метре трагедии.

b34 «Слова редкие и переносные» — ср. 59a9.

b37 «Ямб» — ямбический триметр, «тетраметр» — трохаический тетраметр, основной и второстепенный драматические размеры. О Херемоне см. к 47b20.

похвалы и за то, что он единственный среди поэтов знает, что нужно ему, ⟨поэту⟩, делать ⟨в поэме⟩. (a7) А нужно поэту как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство. (a8) И вот прочие поэты сами выставляются напоказ во всем ⟨своем повествовании⟩, а подражают лишь немного и немногому; Гомер же после малого запева сразу вводит героя или героиню или иной какой характер, но непременно с характером и никого без характера!

(a11) **⟨Различие и сходство в изображении чудесного и действительного.⟩** Сочинять чудесное надобно и в трагедиях, но в эпопее еще охотнее допускается немыслимое, а оно-то и есть главная причина чудесного. (a14) ⟨Происходит это⟩ оттого, что мы не видим ⟨воочию⟩ действующего лица: погоня за Гектором на сцене показалась бы смешной,— все стоят и не гонятся, а один кивком подает им знак,— в эпосе же это незаметно.

(a17) ⟨А само по себе⟩ чудесное приятно: это видно из того, что все рассказчики, чтобы понравиться, привирают. (a18) Как надобно говорить ⟨такую⟩ неправду,— этому лучше всего научил всех остальных Гомер. (a20) Делается это путем ложного умозаключения. Люди думают, что если есть (или возникает) одно, то есть (или возникает) и другое,— и поэтому если есть (a22) последнее, то есть (или возникает) и первое. А это неверно; поэтому, если первое неверно, то ⟨даже⟩ если есть последнее, не нужно примысливать, (a24) будто есть (или возникает) и первое; а ведь наша душа, зная, что последнее воистину ⟨есть⟩, ⟨как раз и⟩ делает ложное умозаключение, будто и первое есть. Пример тому — из «Омовения».

60a14 «Погоня за Гектором» — «Илиада», XXII, 205—207: Ахилл дает знак ахейцам не трогать Гектора, чтобы он сам мог его настичь и убить.

a17 «Приятно» — и поэтому нужно, ибо цель поэзии (как и всякого подражания) — наслаждение.

a24 «Омовение» — в «Одиссее», XIX, 164—260: Одиссей в виде нищего уверяет Пенелопу, что он встречался с Одиссеем, и в доказательство описывает его одежду и его глашатая; и Пенелопа делает ложное умозаключение, будто он и вправду нищий, видевший Одиссея.

a26 ⟨Вообще,⟩ невозможное, но вероятное (εἰκότα) следует предпочитать возможному, но неубедительному (ἀπίθανα).

a27 ⟨Конечно,⟩ не следует складывать рассказы (λόγοι) из частей немыслимых (ἄλογα): лучше всего, когда в них нет ничего немыслимого, а если что и есть, то за пределами ⟨данного⟩ сказания (таково, например, неведение Эдипа о том, как погиб Лаий), а не в самой драме (как в «Электре» рассказ о пифийских играх, или в «Мисийцах» — немой, при-
a33 шедший из Тегеи в Мисию); и смешно ссылаться, будто иначе разрушилось бы сказание, потому что за такие сказания не надо было браться с самого
a34 начала. Но если уж сказание взято, и кажется ⟨в таком виде⟩ осмысленней, то ⟨надо⟩ брать и
a36 нелепое: ведь и в «Одиссее» высадка ⟨на Итаку⟩ настолько немыслима, что, возьмись за нее дурной сочинитель, она была бы явно нестерпима,— а тут поэт делает нелепое незаметным, скрашивая его другими достоинствами.

60b2 Что же касается речи, то над нею нужно особенно трудиться в частях, лишенных действия и не замечательных ни по характерам, ни по мыслям; и наоборот, слишком блестящая речь заслоняет собою и характеры и мысли.

b6 ⟨Ответ на критику изображения действительного в поэзии⟩. XXV. Что же касается возражений ⟨против поэзии⟩ и опровержений их, то из сле-

---

[a27] Три примера неправдоподобия: в «Царе Эдипе» Эдип за много лет своего царствования ни разу не позаботился узнать, как погиб его предшественник; в «Электре» Софокла (660 сл.) говорится о пифийских играх, которые в мифические времена еще не существовали; в «Мисийцах» Эсхила Телеф, убивший родственника, бежит из Греции в Азию, притворяясь немым.

[a34] Вариант перевода: «если сказание взято, а казалось возможным взять его более осмысленно, то ⟨поэт поступил⟩ нелепо».

[a36] «Одиссея», XIII: феакийцы привозят Одиссея на родину спящим и так оставляют на берегу.

[60b6] Тема главы XXV перекликается с отдельным сочинением Аристотеля «Гомеровские трудности», сохранившимся в скудных отрывках. Вопросы такого рода рассматривались софистами, главным образом, на гомеровском материале, поэтому и Аристотель говорит об этом в разделе об эпосе.

дующего рассмотрения станет ясно, скольких и каких родов они бывают.

b8 ⟨А⟩. Так как поэт есть подражатель (подобно живописцу или иному делателю изображений), то он всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно b11 быть. ⟨Б⟩ А выражается это ⟨или обыкновенною⟩ речью, или словами редкими или переносными: есть много необычностей (πάθη) речи, и мы доз- b13 воляем их поэтам. ⟨В⟩ Кроме того, правильность (ὀρθότης) в поэзии и политике, в поэзии b15 и любом другом искусстве — вещи разные. Да и в самой поэзии ошибки бывают двоякие, одни по существу ее, другие случайные: если поэт выберет для подражания ⟨правильный предмет, но не совладает с подражанием по⟩ слабости сил, b17 то это ошибка самой поэзии; если же он выбор сделает неправильный (например, коня, вскинувшего сразу обе правые ноги, или что-нибудь ошибочное по части врачебного или какого иного отдельного искусства) или сочинит что-нибудь ⟨вообще⟩ невозможное, то это ⟨ошибка⟩ не по существу поэ- b21 зии. Таковы те точки зрения, с которых следует опровергать упреки, содержащиеся в возражениях.

b22 ⟨В⟩ ⟨1⟩ Прежде всего — ⟨упреки⟩, относящиеся к самому искусству. ⟨Конечно,⟩ если ⟨поэт⟩ сочиняет невозможное, он делает ошибку; но если ⟨благодаря этому⟩ он достигает вышеназванной цели искусства, то есть делает разительней эту или иную часть ⟨произведения⟩, то он поступает правильно. Пример — погоня за Гектором. Однако b26 же если возможно было более или менее достичь

---

b8 Три исходные пункта: права, предоставляемые поэзии (А) предметом, (Б) языком и (В) искусством.— «Иному делателю изображений» — т. е. скульптору.

b11 «Необычности» («страсти речи») — напр., удлинение или изменение слова, как в 57b35, 58a5.

b15 Лакуна в рукописи, перевод по общему смыслу.

b22 «Погоня за Гектором» — см. 60a14.

b26 «Соответственному искусству» — т. е. военному (как при погоне за Гектором), врачебному делу и пр.

этой цели, не противореча соответственному искусству, то ошибка допущена неправильно, ибо следует по возможности совсем не допускать ошибок.

b29 ⟨2⟩ Далее, ⟨нужно смотреть,⟩ какова ошибка — по существу искусства или случайная. В самом b31 деле, ⟨ошибка⟩ меньше, если ⟨поэт⟩ не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно.

b32 ⟨А⟩ ⟨3⟩ К тому же, на упрек, что ⟨поэт подражает⟩ не так, как есть, можно возразить, что ⟨он подражает тому,⟩ как должно быть: так Софокл говорил, что сочиняет ⟨людей⟩ такими, как они должны быть, а Еврипид — как они есть.

b35 ⟨4⟩ Если же ⟨нельзя сослаться⟩ ни на то, ни на другое, ⟨то можно возразить,⟩ что так говорят; например, о богах говорят, может быть, не лучше ⟨того, что есть⟩ и ⟨даже⟩ не то, что есть, а то, что имел в виду Ксенофан,— но все-таки так говорят.

61a1 ⟨5⟩ А иное, может быть, ⟨тоже⟩ не лучше ⟨того, что есть⟩, но так было в свое время; например, об оружии ⟨сказано⟩: «Копья их прямо стояли, вонзенные древками в землю»,— но таков был тогда обычай, как и в наши дни у иллирийцев.

a4 ⟨6⟩ А о том, хорошо или нехорошо что-то кем-то сказано или сделано, надо судить, глядя не только на сказанное или сделанное,— достойно оно или дурно,—но и на лицо, действующее или говорящее, и на то, кому, когда, как и для чего было это сказано или сделано,— например, не для того ли, чтобы достигнуть лучшего блага или избежать худшего зла?

a9 ⟨Б⟩ ⟨7⟩ А иные ⟨упреки⟩ можно опровергать, обращая внимание на особенности речи,— напри-

---

b31 «Неподражательно» (ἀμιμήτως) — т. е. недостаточно живо. Ошибку насчет лани античные критики приписывали Пиндару.

b35 Ксенофан в VI в. первый стал осуждать Гомера и Гесиода за то, что они приписывали богам поступки жестокие и безнравственные.

61a1 «Илиада», X, 152—153: в историческое время копья втыкались остриями.

a9 «Илиада», I, 50 (пер. Н. Гнедича); подразумевается упрек: почему Аполлон, карая ахейцев мором, начал с мулов?

мер, на редкие слова: «В самом начале на месков напал он...»,— ведь может быть, «měски» здесь не
a12 мулы, а стражи; или о Долоне: «видом своим человек непригожий...» — ⟨может быть, имеется в виду⟩ не нескладное тело, а безобразное лицо, как на Крите говорят «видный» ⟨в значении⟩
a14 «красивый лицом»; или «крепче вина замешай...» — не значит «неразбавленного вина», словно пьяницам, а значит «ловче замешай».
a16 ⟨8⟩ А иное сказано переносными словами, например: «Все, и блаженные боги и коннодоспешные мужи, Спали в ту ночь...» — и тотчас затем: «Сколько он раз ни осматривал поле троян, удивлялся Звуку свирелей, цевниц...» — ибо здесь «все» сказано в переносном смысле вместо «многие», так как «всё» есть частный случай «многого».
a20 Точно так же «И единый чуждается...» сказано в переносном смысле, так как «самое известное» есть случай «единственного».
a21 ⟨9⟩ ⟨А иное решается переменою⟩ надстрочных знаков, как Гиппий Фасосский поступил в словах «δίδομεν δέ οἱ» и «τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρῳ».
a23 ⟨10⟩ А иное — ⟨переменой⟩ знаков препинания, как у Эмпедокла: «Смертным вдруг оказалось, что прежде было бессмертным, Чистое; прежде смешалось...»

---

a12 «Илиада», X, 316, «...но быстрый ногами»; упрек: может ли плохо сложенный человек быть быстроногим?

a16 «Илиада», X, 1 (по ошибке контаминировано Аристотелем с II, I) и 11—13; упрек: если «все» спали, то откуда быть шуму?

a20 «Илиада», XVIII, 489, «...мыться в волнах Океана» (имеется в виду Арктос, созвездие Большой Медведицы); упрек: за горизонт не заходит не только Арктос, но и другие околополярные созвездия.

a21 «Илиада», II, 15, слова Зевса: «...дадим мы ему вожделенную славу» (в каноническом тексте другое чтение),— заменив δίδομεν на διδόμεν, «дать», Гиппий (ближе неизвестный) отвел от Зевса упрек в прямом обмане Агамемнона.— «Илиада», XXIII, 327 «⟨дуб⟩ под дождями отчасти гниющий» — перемена οὗ на οὐ (дающая смысл «совсем не гниющий») вошла в канонический текст.

a23 У Эмпедокла (фр. 35, 14—15 в немного ином чтении) речь о переходе от всеобщего разъединения в царстве ненависти к всеобщему слиянию в царстве любви; поэтому «чистое» не может относиться к стадии слияния, и следует читать: «чистое прежде; смешалось...»

a25 ⟨11⟩ А иное — двусмысленностью ⟨слова, например⟩: «более двух уже долей», где «более» сказано двусмысленно.

a27 ⟨12⟩ А иное — обычаями ⟨языка⟩: так, смесь вина с водой мы все же называем «вином» — и по этой же причине сказано «окрест ноги оловянную, новую ковань, поножу»; так, медниками мы называем и железоделов — и поэтому же сказано, что Ганимед — «виночерпий» Зевса, хотя боги не пьют вина; а может быть, это и переносное словоупотребление.

a31 Но в любом случае, когда кажется, что в слове есть противоречие, следует подумать, сколько значений может оно принять в данном высказывании; например, ⟨в выражении⟩ «и она-то копье удержала» сколько ⟨значений⟩ может принять ⟨слово⟩

a34 «удержать». Так поступать вернее всего — в противоположность тому, как иные, по словам Главкона, ⟨сами⟩ делают неразумное предположение, сами его осуждают, а потом делают выводы и, если они противоречат их мнению, то порицают ⟨поэта⟩, словно это он сказал то, что пришло им

61b3 в голову. Так случилось с Икарием: считают, будто он был лаконянин, и поэтому-де странно, что с ним не встретился Телемах, придя в Лакедемон.

b6 Но, быть может, было так, как говорят кефалленяне,— что это у них взял себе жену Одиссей,

---

[a26] «Илиада», X, 252—253: «...ночь совершила, и только что третия доля осталась»; упрек: если прошло более двух третей ночи, то остаться должна не треть, а меньше; в ответ Аристотель предлагает понимать «более» в значении «полностью».

[a27] «Илиада», XXI, 592 (о поноже: как вином мы называем смесь вина, так и оловом Гомер мог назвать сплав олова с более твердым металлом); XX, 234 (о Ганимеде: виночерпием можно назвать и разливателя нектара); V, 341 (о том, что боги не пьют вина).

[a31] «Илиада», XX, 267: внешняя прослойка золота на щите Ахилла ослабила удар копья, и оно пробило лишь два следующих слоя; упрек: можно ли сказать «удержала», если копье все-таки пробило ее?

[a34] Главкон (Регийский?) — толкователь Гомера, упоминаемый у Платона, «Ион», 530d.

[61b3] Икарий, отец Пенелопы, был царь Мессении; обычно считалось, что это пелопонесская Мессения, смежная с Лаконией, но на Кефаллении (остров рядом с Итакой) тоже была местность Мессения.

и что ⟨отца ее звали⟩ Икадий, а не Икарий; так что возражение, по-видимому, явилось из-за ошибки.

b9 Вообще же ⟨А1⟩ невозможное (ἀδύνατον) в поэзии следует сводить или к тому, что лучше ⟨действительности⟩, или к тому, что думают ⟨о ней⟩,— b11 ибо в поэзии предпочтительней невозможное, но убедительное, возможному, но неубедительному. b12 ⟨Так, невозможно,⟩ чтобы существовали такие ⟨люди⟩, каких писал Зевксид, но оно и лучше, так как ⟨произведение искусства⟩ должно превосходить образец. b14 ⟨А2⟩ А немыслимое (ἄλογον) ⟨следует сводить⟩ к тому, что говорят,— между прочим, и потому, что не всегда оно немыслимо: ведь «вероятно и то, что много происходит невероятного». b16 ⟨Б⟩ А противоречиво сказанное ⟨следует⟩ рассматривать так же, как при опровержениях в рассуждениях,— ⟨точно ли сказано⟩ одно и то же, и об одном и том же, и одним и тем же образом? — чтобы ⟨увериться, что поэт действительно⟩ противоречит или сам себе, или разумному предположению ⟨слушателя⟩.

b19 Но и ⟨А2⟩ в бессмысленности и ⟨А3⟩ в безнравственности упрек справедлив, если ⟨поэт⟩ без всякой на то необходимости допускает противное смыслу (как Еврипид ⟨появление⟩ Эгея) или противное нравственности (как ⟨он же⟩ в «Оресте» низость Менелая).

b22 Итак, упреки ⟨поэзии⟩ предъявляются пяти родов: ⟨А1⟩ за невозможное, ⟨А2⟩ за немыслимое, ⟨А3⟩ за вредное ⟨нравственности⟩, ⟨Б⟩ за противоречивое, ⟨В⟩ за противное правилам ис

---

b9 Вариант перевода: «невозможное следует сводить или к ⟨законам⟩ поэзии, или к тому, что лучше, или к тому, что думают».

b11 Ср. выше, 60a26.

b12 В начале фразы — лакуна, восполняемая приблизительно.

b14 Цитата из Агафона, см. 56a19.

b19 Появление Эгея в «Медее» Еврипида «противно смыслу», ибо не необходимо для развязки; очернение Менелая в «Оресте» уже упоминалось в 54a28.

b22 Ср. 60b8: «невозможное» противоположно «тому, что есть», «немыслимое» — «тому, что говорят», «вредное нравственности» — «тому, что должно быть».

b24 кусства. А опровергать их следует с перечисленных нами точек зрения, которых двенадцать.

b26 ⟨**Превосходство трагедии над эпосом.**⟩ XXVI. Кто-нибудь может задаться вопросом: что лучше, эпическое подражание или трагическое? В самом b27 деле, если лучше то, что менее тяжеловесно,— ибо оно всегда предполагает лучших зрителей, то совершенно ясно, что ⟨поэзия⟩, подражающая ⟨решиb29 тельно⟩ во всем, тяжеловесна. Так ⟨иные исполнители⟩, словно их не поймут, если они ничего не прибавят от себя, стараются как можно больше двигаться, подобно дурным флейтистам, которые вертятся волчком, изображая ⟨метаемый⟩ диск, b32 и вцепляются в корифея, исполняя «Скиллу». Вот такова, ⟨говорят⟩, и трагедия, каковы были для старинных актеров позднейшие (ведь и Минниск обзывал Каллиппида обезьяной за то, что тот слишком переигрывал, и о Пиндаре молва была 62a1 такая же): как младшие ⟨актеры⟩ к старшим, так и все искусство ⟨трагедии⟩ относится к ⟨искусa2 ству⟩ эпоса. Последнее, говорят, рассчитано на достойных зрителей, не нуждающихся в ⟨актерских⟩ ужимках, трагедия же — на простолюдье. А если она тяжеловесна, то ясно, что она хуже.

a5 Но, прежде всего, ⟨1⟩ это упрек не поэтическому искусству, а исполнительскому,— а делать лишние движения может и рапсод (как делал Сосистрат), может и певец (как Мнасифей Опунтский). ⟨2⟩ a8 Далее, и движение можно отвергать не всякое — не пляску же, например,— а только ⟨то, которое свойственно⟩ дурным людям: так, и Каллиппида упрекали и других теперь упрекают за то, что они не умеют подражать ⟨движениям⟩ порядочных a11 женщин. ⟨3⟩ А потом, трагедия и без движений делает свое дело не хуже, чем эпопея,— ведь и a13 при чтении бывает видно, какова она. Стало быть,

---

b26 Эпос выше трагедии ставил Платон, «Законы», II, 658d.

b27 «Решительно во всем», т. е. не только действию, но и обстановке, и жестам и пр. b29 О «Скилле» Тимофея см. 54a28.

b32 Минниск — знаменитый актер эсхиловского поколения, Каллиппид — еврипидовского; актер Пиндар ближе не известен.

62a5 Сосистрат, исполнитель эпоса, и Мнасифей, исполнитель лирики, ближе не известны.

если ⟨трагедия⟩ лучше во всем остальном, то этот ⟨упрек⟩ может ее миновать.

a14 ⟨А во всем остальном трагедия лучше⟩, ⟨1⟩ потому что в ней есть все то же, что в эпопее, даже ⟨эпическим⟩ метром пользоваться в ее власти, но сверх того немалую часть ее ⟨составляют⟩ зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие a17 особенно наглядно. ⟨2⟩ Далее, наглядностью она обладает как при чтении, так и в действии. ⟨3⟩ a18 Потом, цели подражания она достигает при наименьшем объеме,— а ⟨все⟩ сосредоточенное бывает приятнее, чем растянутое на долгое время: что, если бы кто-нибудь переложил Софоклова 62b3 «Эдипа» в эпос величиной с «Илиаду»? ⟨4⟩ И потом, в эпическом подражании меньше единства (доказательство тому — что из всякого эпического подражания получается несколько трагедий), b5 а поэтому, если ⟨эпические поэты⟩ ограничатся только одним сказанием, то оно или покажется куцым из-за краткости изложения, или водянистым из-за протяжности ⟨эпического⟩ метра,— если же сказание у них будет сложено из несколь- b7 ких действий, то ⟨случай будет⟩ такой, как в «Илиаде» с «Одиссеей», которые имеют много ⟨отдельных⟩ частей, каждая ⟨из которых⟩ сама по b10 себе достаточной величины (правда, эти две поэмы сложены наилучшим достижимым образом и подражают сколь возможно единому действию).

b12 Итак, если ⟨трагедия⟩ отличается всем вышесказанным и сверх того действием ⟨своего⟩ искусства, ибо они ⟨трагедия и эпос⟩ должны доставлять не какое придется наслаждение, но только описанное нами, то ясно, что ⟨трагедия⟩ лучше эпопеи, так как более достигает своей цели.

b16 ⟨**Заключение.**⟩ О трагедии и эпопее, о видах их и частях,— сколько их и в чем их различие,— о причинах их удачности и неудачности, об упреках ⟨поэзии⟩ и возражениях на них ограничимся сказанным...

---

a13 Или: «то этот ⟨недостаток⟩ для нее не неизбежен».

a14 Гексаметрические реплики есть в «Трахинянках» и «Филоктете» Софокла, в «Троянках» Еврипида.

62b12 «Действие искусства» трагического и эпического — наслаждение, доставляемое посредством очищения страстей.

РИТОРИКА



КНИГА III

Глава I. Переход к слогу как новой теме, не затронутой в предыдущих книгах (§§ 1—3).—Декламация (§§ 3—5).— Стоит ли придавать внешней стороне значение, и если да, то какое именно? (§§ 5—6).—Современное Аристотелю состояние вопроса о декламации (§§ 7—9).

Глава II. Требования к слогу — ясность и уместность (§§ 1—7).— Метафоры, их употребление, правила их отбора (§§ 7—14).— Пользование уменьшительными формами (§ 15).

Глава III. Четыре причины вычурности: двукорневые слова (§ 1), необычные слова (§ 2), злоупотребление эпитетами (§ 3), метафоры (§ 4).

Глава IV. Сравнения, их близость к метафорам (§§ 1—2), правила их употребления (§ 2), примеры (§ 3), обратимость метафор «от соответствия» (§ 4).

Глава V. Чистота речи (отождествляемая с ясностью) как «начало» слога (§ 1).— Пять ее условий: правильное употребление частиц и союзов (§ 2), употребление точных обозначений (§ 3), исключение двусмысленности (§ 4), соблюдение грамматического рода (§ 5), соблюдение грамматического числа (§ 6).— Требование удобочитаемости (§ 6).— Возможные неправильности и неясности в построении речи (§ 7).

Глава VI. Шесть средств достижения торжественности слога: описательные выражения (§§ 1—2), метафоры и эпитеты (§ 3), замена единственного числа множественным (§ 4), повторение артикля при существительном и следующим за ним согласованном с ним прилагательном (§ 5), употребление союзов (§ 6), характеристика через отрицания (§ 7).

Глава VII. Уместность слога как его соответствие страсти, характеру (говорящего) и предмету (§ 1).— Возвышенные и низменные предметы (§ 2).— Имитация страсти как ораторский прием (§§ 3—5).— Имитация характера (§§ 6—7).— Имитация всеобщего мнения (§ 7).— Опасность утрировки (§§ 8—10). — Имитация исступления (§ 11).

Глава VIII. Ритм прозы как середина между стихотворным метром и отсутствием всякой ритмической упорядоченности; вред обеих крайностей (§§ 1—3).— Характеристика различных ритмов (§§ 4—6). Подведение итогов (§ 7).

Глава IX. Два типа слога: слог «нанизывающий» и слог «сплетенный» (§ 1).— Характеристика старомодного «нанизыва-

ющего» слога и его недостатков (§ 2).— Определение периода и преимущества «сплетенного» слога, образуемого периодической структурой речи (§ 3).— Мысль должна завершаться вместе с периодом (§ 4).— Период и колон как две единицы членения текста (§ 5), их наилучший объем (§ 6).— Период разделительный и период противоположительный (§ 7).— Интеллектуальное удовлетворение от противоположительного периода (§ 8).— Звуковые приемы оформления периода (§ 9).— Ложные противоположения (§ 10).

Глава X. Средства добиваться изящества и снискивать одобрение (§ 1), в том числе метафора как выигрышная середина между невразумительностью и тривиальностью, доставляющая интеллектуальное удовлетворение (§ 2), причем удовлетворение это больше, чем от сравнения (§ 3); в основе должна лежать энтимема, не лежащая на поверхности, но и не слишком трудная для усвоения (§ 4); внешнему блеску помогает антитеза (§ 5).— Будущее надо представлять наглядно, как уже осуществившееся (§ 6).— Наиболее действенна метафора, основанная на «соответствии» (§ 7).

Глава XI. Наглядностью обладает метафора, представляющая предмет в действии (§§ 1—4), для каковой цели полезно, в частности, одушевлять неодушевленные предметы (§§ 3—4).— Метафора должна обнаруживать скрытое сходство между несходными вещами, открывая уму нечто новое (§ 5), так что эффект остроумия создается именно неожиданностью метафоры, заключенным в ней «обманом» ожидания (§§ 6—7), и таков же источник удовольствия от загадок или игры слов (§§ 7—8).— Отчетливости антитезы должна отвечать краткость высказывания (§ 9), одновременно неожиданного и верного (§ 10).— То же самое относится к сравнению (§§ 11—13) и к пословице, заключающей в себе метафору (§ 14), а также к гиперболе, которая, впрочем, несет дополнительный оттенок «мальчишества» и страсти (§§ 15—16).

Глава XII. Есть разница между слогом письменным и слогом изустного спора, а в последнем — между красноречием совещательным и судебным (§ 1).— Слог письменной речи дает больше места отделке, слог устного спора — акторской игре (§ 2), наполняющей выражением простые повторы (§ 3) и бессоюзия (4).— Для судебного рода красноречия нужна более тщательная логическая отделка, чем для совещательного рода, обращающегося к толпе (§ 5), а эпидейктический род больше всего подходит для письменного сочинения (§ 6).— Дальнейшая классификация видов слога излишня (§ 6).

Глава XIII. Композиционно речь делится прежде всего на две части: высказывание спорного тезиса («предложение») и аргументация («доказательство»), между тем как прочие компоненты, отмечаемые риторической теорией, на деле специфичны для одного рода речей и чужды другому (§§ 1—5), хотя, однако, большинство речей имеет также вступление и заключение (§§ 4—5).

Глава XIV. Во вступлении целесообразно заранее суммировать пункты последующей речи (§ 1).— Топика вступления в эпидейктическом роде (§§ 2—4).— Вступление к эпидейктической речи аналогично зачину дифирамба, вступление к судебной речи — прологу трагедии или комедии и зачину эпической поэмы, рационально вводящему в суть сюжета (§§ 5—6).— Более специфические

виды вступлений «от говорящего», «от слушателя», «от предмета» и «от противника» (§§ 7—11).— Вступление в совещательном красноречии (§ 12).

Глава XV. Как вступление может дать отпор попыткам заранее скомпрометировать говорящего; приемы создания и разрушения «дурной славы» (§§ 1—11).

Глава XVI. Повествование в различных родах красноречия: в эпидейктическом роде ему лучше не быть непрерывным, но вводиться порциями в последовательности логических пунктов (§§ 1—3) — следует отступление о вреде утрированной сжатости, рекомендуемой некоторыми риторами (§ 4),— в судебном роде речь ответчика обычно дает меньше места повествованию, чем речь истца (§ 6), причем повествование должно использоваться для неприметного внушения слушателям желательного представления о характере говорящего (§ 5,7 — 9), имитируя для правдоподобия страсть (§ 10); наконец, в совещательном роде роль повествования сводится к минимуму (§ 11).

Глава XVII. Доказательства могут относиться к одному из четырех вопросов: «было или не было» само действие, заключен ли в нем «вред», велик или маловажен этот «вред», нарушен ли закон (§ 1).— Специфика первого вопроса, где один из двух возможных ответов есть прямая ложь (§ 2).— В эпидейктическом роде первый вопрос обычно не ставится (§ 3).— В совещательном роде речь идет о будущих следствиях выбора, который предстоит сделать сейчас (§ 4), почему он особенно труден (§ 10); к этому роду лучше подходят примеры (доводы риторической индукции), к судебному роду — энтимемы (доводы риторической дедукции) (§ 5).— Правила употребления энтимемы (§§ 6 — 9), техника разнообразия (§§ 10—12).— Опровергающие энтимемы производят больший эффект (§ 13).— Как возражать на доводы противника (§§ 14—15).— Говорить о себе полезнее от чужого лица (§ 16).— Энтимемы можно иногда превращать в афоризмы (§ 17).

Глава XVIII. Вопрос к противнику как средство заставить его противоречить самому себе (§§ 1—4).— На двусмысленный вопрос противника надо отвечать обстоятельным логическим расчленением (§§ 5—6), серьезность противника встречать шуткой, а шутку — серьезностью (§ 7).

Глава XIX. Топика заключения речи состоит из восхваления себя и порицания противника (§ 1), из «возвеличения» или «умаления» обсуждаемых фактов (§ 2), из попыток разжечь в слушателе желательные эмоции (§ 3), из суммирующего подведения итогов (§§ 4—5).

1403b1 **〈Введение.〉**. I. Относительно речи (λόγος) существуют три вещи, которые должны быть обсуждены: во-первых, откуда берутся средства убеждения (πίστεις), во-вторых, о слоге (λέξις), в-третьих, о порядке, в котором надо располагать части речи. О средствах убеждения уже сказано, и о

числе их источников, что всего ⟨источников⟩ три, и почему не более; а именно, все бывают убеждены либо собственным настроением при вынесении приговора, либо тем, за кого принимают говорящих, либо доказательствами.

Сказано и об энтимемах, откуда их должно черпать; а именно, среди них бывают частные (εἴδη) энтимемы и общие места (τόποι).

2 Теперь следует сказать о слоге; ведь недостаточно иметь, что̀ говорить, но необходимо ⟨знать⟩, как надо говорить, и это немало помогает речи произвести должное впечатление.

3 Итак, первым было исследовано в согласии с природой то, что по природе первое, ⟨то есть⟩ сами вещи — откуда они получают убедительность? Второе же: как распорядиться ими в отношении к слогу? А третье из них то, что имеет превеликую силу, но еще не разработано: ⟨вопрос⟩ о декламации (ὑπόκρισις). Ведь ⟨искусство это⟩ поздно стало достоянием трагических актеров и рапсодов;

I,1 Суммируются темы двух первых книг и намечаются темы дальнейшего изложения. Все предыдущее было посвящено тому, что в античной риторической теории именуется «отысканием» аргументов и средств эмоционального воздействия. «Убеждать» можно, как показывается в книге второй, либо действуя на эмоции, либо создавая в умах слушателей (например, судей) благоприятное представление о собственном характере, либо ведя логическую аргументацию. Энтимемы в терминологии Аристотеля — риторические силлогизмы, т. е. «вероятные» умозаключения, лишенные логической принудительности; иногда в них остается подразумеваемой и не высказывается одна посылка, но этот признак — второстепенный и не обязательный.

I,3 Термин «ὑπόκρισις» означает, собственно, актерскую игру и актерскую «читку» — исполнение некоего разученного текста. Техника «читки» составляет третий раздел античной риторической теории, следующий за «нахождением» и «расположением»,— «исполнение». Проблема ὑπόκρισις действительно была общей для теории актерского ремесла или ремесла рапсодов (то и другое Аристотель относит к «поэтике») и для теории красноречия. Поэты могли сами разыгрывать свои трагедии в те начальные времена греческого театра, когда структура трагедии предполагала единственного актера, обменивающегося репликами с хором; этим единственным актером и выступал поэт, самолично «разыгрывавший» трагическое действо при помощи хора.— Главкон Теосский — по-видимому, толкователь Гомера, упоминаемый в «Поэтике» (XXV, 23) и у Платона («Ион», 530D).

первоначально же поэты сами разыгрывали (ὑπεκρίναντο) свои трагедии. Ясно, что ⟨вопрос⟩ относился не только к поэтике, но и к риторике; применительно же к поэтике его разрабатывал, в числе других, Главкон Теосский.

4 **⟨Декламация.⟩** Дело здесь в голосе, как им пользоваться для ⟨выражения⟩ любой страсти, то есть когда — громким, когда — тихим, когда — средним; и высотой ⟨голоса⟩, то есть, когда — высокой, когда — низкой, когда — средней; и ритмами — в соответствии с каждым ⟨случаем⟩. Ведь ⟨всего⟩ есть три вещи, на которые обращают внимание, и это громогласность, мелодика и ритм. Награды на состязаниях почти всегда достаются таким, и подобно тому, как там ⟨на сцене⟩ актеры значат больше, чем поэты, так же ⟨обстоит дело⟩ и на политических состязаниях, по причине порочного устройства государств (τῶν πολιτειῶν).

5 Однако касающееся до того искусство еще не сложилось — как, впрочем, и касающееся до слога выступило поздно,— и притом оно представляется непочтенным, если посмотреть как следует.

1404a **⟨Стоит ли придавать внешней стороне значение, и какое именно.⟩** Поскольку все дело риторики имеет в виду мнение, ⟨о подобных вещах⟩ надо заботиться не как о должных, но как о необходимых; ибо справедливо было бы не добиваться от

[I,4] Аристотель с сомнением смотрит на успехи актерской виртуозности в театре и ораторской виртуозности на поприще «политических состязаний»; необходимость говорить о столь «непочтенном» предмете, как техника повышений и понижений голоса, заражающих слушателя взвинченной эмоцией, смущает его. Он оценивает порядки в греческих городах (прежде всего, в Афинах) как порочные, потому что они представляют слишком много места для «актерства» при обсуждении серьезных дел в Народном собрании, в суде и т. д.

[I,5] Аристотель исходит из унаследованной от Платона антитезы: «истина»—«мнение». Сказать, что риторика имеет в виду формирование «мнения» — это все равно, что заявить о ее полном безразличии к научной «истине», отыскиваемой на путях логического доказательства. Если бы все люди были философами в аристотелевском вкусе и полагались бы только на разум, не поддаваясь эмоциональному воздействию, не доверяя своим настроениям, не ища чувственного удовольствия от модуляций ораторской речи, риторика была бы не нужна. Поскольку это не так, риторику приходится рассматривать как зло, но зло неизбежное.

речи ничего иного, кроме как того, чтобы она не печалила и не услаждала. Справедливо опираться в споре на сами факты (πράγματα), так, чтобы все постороннее по отношению к доказательству было излишним. Однако оно забрало большую силу, как было сказано, вследствие развращенности

6 слушателя. Притом ⟨внимание к⟩ слогу в некоторой малой степени все же необходимо при любом научении; когда нужно разъяснять, не все равно, говорить так или этак — однако и не столь уж важно, но все это одна мнимость и снисхождение к слушателю, по каковой причине никто не прибегает к этому, преподавая геометрию.

7 Когда ⟨искусство декламации в приложении к риторике⟩ дойдет до нас, оно сделает то же самое, что искусство актерской игры; некоторые слегка пробовали толковать о нем, как, например, Фрасимах в своем сочинении «О способах разжалобить». Актерская способность (τὸ ὑποκριτικόν) есть дело природы и более безыскусственна, между тем как слог — дело искусства. Поэтому те, кто силен по этой части, в свою очередь добиваются побед, как и риторы, сильные по части декламации; ведь написанные речи берут свое скорее слогом, чем мыслью.

8 Поэты, как и естественно, начали первыми; ведь имена суть подражания ⟨именуемому⟩, но и голос наш — подражательнейшая из наших способностей. Отсюда образовалось искусство рапсодов,

---

I,7 Фрасимах Халкедонский — теоретик стиля, принадлежащий к поколению софистов (V—IV вв.).

I,8 Учение об именах как подражаниях вещей развито у Платона в диалоге «Кратил»; Демокрит также называл имена «звучащими изваяниями». О подражании как врожденной склонности всех людей и общем истоке всех искусств речь идет в первых главах «Поэтики».

I,9 Оценка интеллектуального содержания древней поэзии как «простоватого» — общее место греческого философского просвещения, со времен Ксенофана Элейского и особенно в век софистики развивавшегося в борьбе с синкретической «мудростью» поэтов — мифотворцев и проповедников традиционной морали. Платон находил возможным говорить об исконной вражде между поэзией и философией.—О переходе от тетраметра к ямбу в практике трагедии говорится и в «Поэтике» (IV, 49a21—22): «И метр из трохеического тетраметра стал ямбическим ⟨...⟩; как скоро развива-

9 искусство актеров и прочие. Поскольку же поэты, говоря вещи простоватые, получили свою славу, как казалось, за ⟨красоты⟩ слога, по этой причине слог ⟨в прозе⟩ поначалу был поэтическим, как, например, у Горгия. И до сих пор многие невежды воображают, будто именно такие ⟨ораторы⟩ говорят красивее всех. Но это не так, ибо один слог ⟨должен быть⟩ в прозе, а другой — в поэзии. Это ясно из происходящего ныне; уже и создатели трагедий больше не прибегают к прежней манере (τρόπος), но подобно тому, как они перешли от тетраметра к ямбу на том основании, что этот размер ближе всего к прозе, так и в употреблении имен они отбросили все, что противно обиходному языку, но чем они прежде пользовались ради украшения, да и теперь еще пользуются создатели гексаметров. Так что смешно подражать тем, кто и сами уже не прибегают к прежней манере. Очевидно также, что мы не должны подробно разви-
10 вать все, что только может быть сказано о слоге, но только то, что касается слога, о котором мы ведем речь ⟨то есть прозаического⟩. Об ином слоге сказано в нашей «Поэтике».

1404b1 **⟨Требования к слогу — ясность и уместность.⟩**

II. Оставим те вещи, как уже рассмотренные, и определим, что достоинство слога — быть ясным; доказательство тому — если речь не доводит до ясности, она не делает своего дела. И еще — не низменным, не преувеличенным, но уместным; скажем, поэтический ⟨слог⟩ хоть и не низменен, однако для прозы неуместен. Ясным его делают
2 имена и глаголы, употребленные в собственном смысле, а свободным от низменного и украшенным — иные имена, о которых сказано в «Поэтике». Удаленность ⟨от привычного⟩ заставляет ⟨слог⟩ казаться торжественнее; ведь люди получают от слога такое же впечатление, как от чужеземцев по

лась речевая часть, то сама природа отыскала свойственный ей метр, так как ямб — самый речевой из всех метров, а доказательство тому — в том, что в разговоре между собой мы очень часто говорим ямбами, гексаметрами же редко, да и то выбиваясь из речевой гармонии».

II, 2 О частях речи и об употреблении имен см. «Поэтику», гл. XIX—XXII.

3 сравнению со своими. По этой причине сл дует делать язык чуждым (ξένην): далекому изумляются, а то, что изумляет, приятно. В стихах многое оказывает такое действие и там отлично подходит; ведь вещи и лица, о которых идет речь ⟨у поэтов⟩, уж очень далеко отстоят ⟨от обыденной жизни⟩. В прозе ⟨этих возможностей⟩ гораздо меньше, ибо предмет низменнее; ведь и там несколько неуместно, чтобы изящную речь повел раб, или человек слишком юный, или ⟨говорящий⟩ о слишком ничтожных вещах. И ⟨в поэзии⟩ уместным будет то
4 понижать, то повышать ⟨слог⟩. Однако делать это надо незаметно, чтобы речь казалась естественной, а не искусственной; первое способствует убедительности, второе — напротив, ибо заставляет подозревать нарочитый умысел, наподобие того, что бывает со смешанными винами. ⟨Разница такая⟩, как у голоса Феодора в сравнении с голосами других актеров; он казался голосом говорящего, а их голоса — чужими. Хорошо введет в

II, 3 В «Поэтике» Аристотель также рекомендует здравый компромисс между разговорной нормой и «остраняющим» отдалением от нее. «Достоинство речи — быть ясной и не быть низкой. Самая ясная речь — та, которая состоит из общеупотребительных слов, но она низка; пример ее — поэзия Клеофонта и Сфенела. ⟨...⟩ Поэтому следует так или иначе смешивать одно с другим: с одной стороны, слова редкие, переносные, украшательные и иные ⟨...⟩ сделают речь не обыденной и не низкой, с другой стороны, слова общеупотребительные придадут ей ясность. В немалой степени этому сочетанию ясности и необыденности речи соответствуют слова удлиненные, усеченные и измененные: такие слова, по несходству своему с общеупотребительными, будут непривычны и сделают речь необыденной, а по общности своей с привычными придадут ей ясность» (XXI, 58a18—58a34). Там же он говорит о «приятности» чудесного и вызывающего изумление (XXIV, 60a17). В первой книге «Риторики» отмечено: «Учиться и изумляться по большей части приятно» (XI, 21, 1371a).— «И там» — т. е. в поэзии, где изысканный и высокий слог имеет больше прав, чем в прозе, но не имеет абсолютного верховенства.

II, 4 Феодор — знаменитый трагический актер, упоминаемый у Аристотеля («Политика», 1336B28), у Демосфена и у более поздних авторов; Диоген Лаертский приписывает ему «прекрасную книжицу о постановке голоса».

II, 5 «Хорошо введет в обман» — т. е. создаст художественную иллюзию естественности. Характерное для Еврипида введение обиходных слов в трагическую поэзию резко бросалось в глаза со-

5 обман тот, кто возьмет для своего сочинения ⟨слова⟩ из обыденной речи; так делает Еврипид, и он первым показал возможность этого.

Речь слагается из имен и глаголов, причем имена делятся на виды, рассмотренные в «Поэтике». Из них именами редкими, двукорневыми и сочиненными надо пользоваться нечасто и понемногу — когда, мы скажем ниже, а почему, уже было сказано: они делают ⟨речь⟩ более диковинной, чем 6 это уместно. Имена общеупотребительные, собственные и метафоры одни только полезны для прозаического слога. Это очевидно из того, что лишь ими пользуются все; ведь все разговаривают при посредстве метафор, ⟨либо⟩ при посредстве общеупотребительных и собственных слов. Поэтому ясно, что, если сочинитель работает хорошо, необычное явится так, чтобы ⟨искусство⟩ оказалось скрыто, а ясность достигнута. И в этом было 7 ⟨усмотрено выше⟩ совершенство риторической речи. Среди имен для софиста полезны омонимы, при помощи которых он лукавит, а для поэта — синонимы. Я говорю о ⟨словах⟩ общеупотреби-1405a тельных и синонимических, каковы «идти» (τὸ πορεύεσθαι) и «шагать» (τὸ βαδίζειν): оба слова и общеупотребительны, и синонимичны друг по отношению к другу.

⟨*Метафоры.*⟩ Что есть каждый из этих ⟨предметов⟩, и сколько видов метафор, и то, что метафоры имеют великое значение и в поэзии, и в прозе, рассмотрено, как мы говорили, в нашей «Поэтике». В прозе нужно быть тем внимательнее 8 к этому, что проза имеет меньше вспомогательных средств, чем стихи. И ясностью, и приятностью, и необычностью в наибольшей степени обладает метафора; и ее ни у кого нельзя позаимствовать.

временникам (ср. насмешки Аристофана).— «Рассмотренные в «Поэтике» — гл. XXI.— «Когда, мы скажем ниже» — гл. III и VII.

II, 6 «И в этом было ⟨усмотрено выше⟩ совершенство риторической речи» — в параграфах 1, 3, 4, 5, 6 этой главы.

II, 7 Под омонимами имеются в виду слова с колеблющимся, двусмысленным значением, удобные для софизмов. «Рассмотрено, как мы говорили, в нашей «Поэтике»— гл. XXI и XXII.

9 Как эпитеты, так и метафоры надо употреблять сообразные, что достигается соответствием (ἐκ τοῦ ἀνάλογον). В противном случае ⟨эпитет или метафора⟩ покажется нелепым, ибо противоположности больше всего обнаруживаются, если их сопрячь между собою. Нет, надо рассудить, что — старику, если юноше — пурпурный плащ? Ведь ⟨ему⟩ прилична не та же самая одежда.

10 Притом если ты хочешь украсить ⟨предмет речи⟩, бери метафору от лучшего в том же роде, а если похулить — от худшего. Скажем, назвать попрошайку просящим, а просителя — попрошайничающим, ⟨беря⟩ противоположное в том же роде, поскольку то и другое — действия прошения, и будет то самое, о чем я говорю. Так Ификрат ⟨назвал⟩ Каллия «метрагиртом» вместо «дадуха», а тот возразил, что ⟨Ификрат⟩ не посвящен в таинства, ибо в противном случае именовал бы его не «метрагиртом», но «дадухом»; то и другое касается божества, но второе почетно, а первое позорно. Иной ⟨называет актеров⟩ «Дионисовыми льстецами» (διονυσοκόλακες), а сами они называют себя «искусниками»; то и другое — метафоры, но одно марает, а другое — наоборот. Также и разбойники нынче называют себя «взимателями подати». Потому можно сказать о преступившем закон, что он «впал в ошибку», и о впавшем в ошибку, что он «нарушил закон»; или об укравшем — что он «взял» или что он «разграбил». А

II, 9 «Соответствие» (или «пропорция», или «аналогия» — τὸ ἀνάλογον) — один из ключевых терминов третьей книги «Риторики».

II, 10 Ификрат — афинский военачальник наемных войск (конец V — первая пол. IV вв. до н. э.). Каллий, сын Гиппоника — афинский аристократ, наследственный жрец-факелоносец (дадух) на Элевсинских мистериях. Сан дадуха передавался из поколения в поколение внутри знатных родов и потому был знаком социального престижа; напротив, фигура «метрагирта», т. е. нищенствующего и бродяжничающего жреца богини Кибелы, безродного и бездомного шарлатана и блудника, стояла вне афинского общества. «Дионисовы искусники» — обычное самоназвание античных актеров (театр возник из культа Диониса, и постольку Дионис оставался божественным покровителем театра и его тружеников).— «Что говорится в «Телефе» Еврипида» — Еврипид, фр. 705.— «Обман не удается» — т. е. иллюзия естественности оказывается нарушена.

то, что говорится в «Телефе» Еврипида:

Весла владыка, он явился в Мидию,—

нелепо, ибо «владыка» — не в меру торжественное ⟨слово⟩; потому обман не удается. Погрешность
11 может заключаться и в самих слогах, когда знаменуемый ими звук неприятен: так, Дионисий Медный называет в своих элегических стихах поэзию «воплем Каллиопы»,— ибо то и другое — звуки; но метафора дурна, ⟨ибо взята⟩ от нечленораздельных звуков. Кроме того, именуя предметы
12 безымянные, надо переносить на них ⟨имена⟩ не издали, но от вещей сродных и единообразных, чтобы по произнесении сродство было ясно, как
1405b в известной загадке:

Видел я мужа, огнем прилепившего медь к человеку.

Дело это не имеет имени, но то и другое есть некое приложение; поэтому «ставить банки» названо — «прилепить». И вообще из хорошо составленных загадок можно брать отменные метафоры; ибо метафоры заключают в себе загадку, из чего ясно, что перенос ⟨значения⟩ сделан хо-
13 рошо. И еще ⟨метафора должна быть взята⟩ от вещей прекрасных; но красота имени, как говорит Ликимний,— либо в его звуках, либо в означаемом, и безобразие точно так же. И еще третье, чем опровергается софистический довод (λόγος): если Брисон утверждал, что сквернословия не сущест-

---

II, 11 Дионисий Медный — поэт и ритор начала V в. до н. э., прозванный «Медным» за совет ввести в Афинах медные деньги.— «Вопль» — по-гречески κραυγή, так что действительно «сами слоги» заключают в себе резкость и неблагозвучие.

II, 12 «Видел я мужа, огнем прилепившего медь к человеку» — эта загадка, приписываемая традицией поэтессе Клеобулине Линдской, приведена также в «Поэтике» (XXII, 58a26).

II, 13 Ликимний — ученик Горгия, автор трактата об искусстве риторики, цитируемого ниже (XIII, 5). Брисон — софист родом из Гераклеи Понтийской. Тезис Брисона, согласно которому слово есть как бы нагое имя вещи и постольку не может быть непристойным и не обязано быть пристойным, неоднократно повторялся в рассуждениях стоиков и опровергался теоретиками риторики (напр., Цицероном).— «Розоперстая» — постоянный эпитет зари (богини Эос) в гомеровском эпосе («Илиада», I, 477 и др.).

вует, коль скоро все равно, сказать ли одно слово или другое с тем же значением, то это ложь; одно слово более общепринято, чем другое, более подходит, более пригодно для того, чтобы представить дело перед глазами. Кроме того, ⟨разные слова⟩ знаменуют одно и то же не одинаково, так что и в этом отношении одно должно считаться прекраснее или безобразнее другого; ⟨пусть⟩ оба слова означают прекрасное или безобразное, но не со стороны его красоты или его безобразности, а если и так, ⟨одно⟩ больше, ⟨другое⟩ меньше. Потому следует брать метафоры от того, что прекрасно по звуку, или по значению, или для зрения, или для любого другого чувства. Есть различие, что сказать; так, «розоперстая Эос», лучше, чем «пурпуроперстая», а «красноперстая» еще хуже. То же

14 с эпитетами: можно образовывать их от дурного или позорного, например, «матереубийца», а можно от благородного, например, «мститель за отца». И Симонид, когда победитель ⟨в беге колесниц, запряженных⟩ мулами, предлагал ему скудную плату, отказывался сочинять, ссылаясь на то, что ему неприятно воспевать «полуослов»; когда же ⟨тот⟩ предложил достаточно, написал:

Привет вам, о быстроногих кобылиц дщери,

II. 14 «Матереубийца» и «мститель за отца» — эпитеты Ореста, возникающие у Еврипида в споре Менелая и Ореста.

Менелай. Ты, матереубийца, душегубству рад?
Орест. Я мститель за отца, тобой забытого.

(«Орест», ст. 1587—1588)

Симонид — знаменитый лирический поэт (ок. 556—468 гг. до н.э.); проявленное им наивное корыстолюбие отлично согласуется с архаической моралью.— «Победитель» — Анаксил Регийский.— Состязание в беге колесниц, запряженных мулами, было отмечено уже в 444 г. до н. э.; по-видимому, оно недостаточно импонировало воображению греков. Для Аристофана Симонид — олицетворение жадности; высмеивая Софокла, будто бы обогатившегося в экспедиции против Самоса, он приравнивает его к поэту былых времен.

Тригей. Да из Софокла вдруг он Симонидом стал.
Гермес. Как Симонидом?
Тригей. Старец и дряхлец, пошел
Он за наживой в море на соломинке.

(«Мир», ст. 697—699; пер. Адр. Пиотровского)

хотя они были также дочерями ослов. Кроме того, можно сделать то же самое слово уменьшитель-
15 ным. Превращение слова в уменьшительное (ὑποκορισμός) состоит в том, что оно представляет меньшим и зло, и добро, как шутит Аристофан в «Вавилонянах»: вместо «золота»—«золотишко», вместо «плаща»—«плащишко», вместо «поношения»—«поношеньице», и еще «нездоровьице».

В том и в другом, ⟨в метафорах и в эпитетах⟩, следует быть осторожным и соблюдать меру.

1 **⟨Причины вычурности.— Двукорневые слова.⟩** III. Вычурность слога (τὰ ψυχρὰ κατὰ τὴν λέξιν) бывает четвероякой. Во-первых, от двукорневых слов, как у Ликофрона: «многоликое небо высоковершинной земли» и «узкопроходный берег»; и как выражался Горгий —«нищеискусный льстец», «клятвопреступные» и «клятвособлюдшие». И как Алкидамант —«душа гневом исполняема, лицо же огне-
1406a цветным являемо»; и «он полагал, что рвение их будет целесовершительно»; он же «убедительность речей» объявил «целесовершительной», а «настил моря»—«темноцветным». Все эти ⟨слова⟩ представляются поэтическими из-за своей двусоставности.

2 **⟨Необычные слова.⟩** Итак, одна причина ⟨вычурности⟩ такова, другая же — пользование необычными словами, как Ликофрон ⟨называет⟩ Ксер-

---

II, 15 «Вавилоняне» — утраченная комедия Аристофана. Примеры диминутивов легко найти и в его дошедших комедиях («серебришко» — «Птицы», ст. 1622, «плащишко» — «Лисистрата», ст. 470, «судишко» — «Осы», ст. 803, и др.).— «Вычурность» — буквально «холодность»; в обиходе античной риторической критики этим термином обозначалось неестественное, натужное, тяжеловесное велеречие.— Ликофрон — ритор эпохи софистов (не смешивать с поэтом Ликофроном!); вероятно, приводимые Аристотелем выражения взяты из его панегирика в честь Афин.

III, 1 Алкидамант — софист IV в., ученик Горгия.— Двукорневые и многокорневые существительные и прилагательные в нашем языке обычно относятся к «интеллектуальной» (философской, научной, политической) лексике, а потому воспринимаются как «прозаизмы» («самосознание», «закономерность», «народнохозяйственный»). Для грека это был прежде всего поэтический пласт речи. Некоторую возможность пережить греческий опыт нам дает знакомство с игрой двукорневых слов в старославянских «витийственных» текстах, а также, напр., в переводе «Илиады», выполненном Н. Гнедичем.

кса «дивьим мужем», и Скирон ⟨у него⟩ «мужлиходей», и как Алкидамант ⟨говорит⟩ об «игралищах поэзии» и о «природной продерзости», и о том, кто «воспламенен беспримесной яростью помыслов».

3 ⟨**Злоупотребление эпитетами.**⟩ Третье — пользование пространными, или неуместными, или частыми эпитетами. В поэзии можно назвать молоко «белым», но в прозе такие ⟨эпитеты⟩ либо не совсем уместны, либо, если их чересчур много, они выдают с головой и выставляют на вид — что это поэзия. Однако ими должно пользоваться: это разнообразит привычное и делает слог неожиданным. Но следует держаться умеренности, ибо ⟨чрезмерность⟩ наделает больше зла, чем необработанность речи: второе не очень хорошо, но первое худо. Потому и сочинения Алкидаманта представляются вычурными: он употребляет эпитеты не на приправу, но в еду, до такой степени они у него обильны, пространны и заметны — не «пот», но «влажный пот»; не «на Истмийские игры», но «на всенародные торжества Истмийских игр»; не «законы», но «градовластительные законы»; не «порывом», но «порывистым устремлением души»; не «школа Муз», но «природная школа Муз»; и «хмурая забота души»; и «содетель» не «одобрения», но «всенародного одобрения»; и «попечитель о наслаждении слушателей»; и не «в ветвях» укрыв, но «в ветвях леса»; и не «тело» одевши, но «телесный стыд»; и «вожделение», которое «подобнообразно душе» — что есть одновременно и двукорневое слово, и эпитет, так что прямо получается поэзия; и еще в том же роде — «чудовищный преизбыток порочности». Отсюда те, кто изъясняются поэтически, из-за этой неуместности становятся сме-

---

III, 3 «Белое» молоко — постоянный эпитет в поэмах Гомера (напр., в «Илиаде», песнь IV, ст. 434).— «Не «школа Муз», но «природная школа Муз» — интерпретация и даже текстология этой цитаты из Алкидаманта сомнительны.— Дифирамб — жанр хоровой лирической поэзии, связанный изначально с культом Диониса; выделялся изысканностью лексики, бурной экстатичностью интонаций, причудливостью построения («лирический беспорядок», перешедший в классицистическую оду) и общей выспренностью.— «Как сказано выше» — см. гл. I, 9.

шны и вычурны, а из-за многословия — и невразумительны: ведь если ⟨говорящий⟩ досаждает ⟨многословием⟩ тому, кто уже понял, он затемняет ясное. Люди прибегают к двукорневым словам, когда для понятия не существует имени и когда слово легко составить, как, например, «времяпрепровождение»; но если ⟨их⟩ много, это совершенно в поэтическом роде. Поэтому двукорневые

1406b слова чрезвычайно полезны для сочинителей дифирамбов, которые стремятся к звучности; а необычные слова — для эпических поэтов, ибо ⟨в них есть⟩ торжественность и дерзновенность; а метафора — для ямбов, которыми, как сказано выше, ныне пользуются трагические поэты.

4 ⟨**Метафоры.**⟩ В-четвертых, вычурность бывает от метафор. Есть ведь и неуместные метафоры, одни по своей смехотворности — ведь и комедиографы пользуются метафорами,— другие же по излишней торжественности и трагичности. Есть и неясные, если ⟨взяты⟩ издалека, как у Горгия: «дела зелены и в соку»; «ты же посеял постыдный посев и пожал злую жатву»,— ведь это не в меру поэтично. И как Алкидамант ⟨называет⟩ философию «крепостью закона», а «Одиссею» «прекрасным зерцалом жизни человеческой», и ⟨говорит⟩: «не предлагая поэзии никакого подобного игралища». Ведь все это неубедительно по вышеназванной ⟨причине⟩. И Горгиево ⟨слово⟩ к ласточке, когда ⟨та⟩, пролетая над ним, сбросила помет, есть наилучший трагический ⟨слог⟩ — ведь он сказал: «стыдно, о Филомела». В самом деле, птице, если она ⟨это⟩ сделает, не стыдно, а девице стыдно.

III, 4 «Крепостью законов» — по другому толкованию, «крепостью против закона», «угрозой законам» (ἐπιτείχισμα чаще означает крепость на вражеской территории). Метафоре «поэзия — зеркало» предстояло стать общим местом (вплоть до современной метафорики «отражения» применительно к литературе), но во времена Аристотеля она была еще чересчур оригинальной.— Филомела и Прокна — героини античного мифа, превращенные богами после страшных приключений соответственно в ласточку и соловья; Горгий и Фукидид исходили из того, что Филомела стала ласточкой, а Прокна — соловьем, но позднейшая европейская традиция связала имя Филомелы с образом соловья.

Он ловко ее попрекнул, назвав тем, что она была, а не тем, что она есть.

1 ⟨Сравнения.⟩ IV. И сравнение (εἰκών) — ⟨своего рода⟩ метафора; они различаются незначительно. Ведь если ⟨кто⟩ скажет об Ахилле («Илиада», XX, 164):

Словно лев, выступал...,—

это сравнение, а если «лев выступал» — метафора; поскольку оба храбры, он перенес бы на Ахилла 2 наименование льва. Сравнение полезно и в прозе, но изредка, ибо оно поэтично. Их следует употреблять так же, как метафоры; ведь они и суть мета- 3 форы с оговоренным выше различием. Сравнения — это как Андротион сказал про Идриэя, что тот похож на спущенных с цепи собачек; как те кусают любого встречного, так же крут и

IV, 1 Цитата из Гомера не вполне точна.

IV, 3 Андротион — аттический оратор и хронист IV в.; участвовал в посольстве к карийскому царьку Мавсолу (377—351), которому наследовал его брат Идриэй, некоторое время находившийся в заключении. Феодамант, Архидам, Евксен — неизвестные лица. Острота имеет примерно такой смысл: Архидам равен Евксену минус знание геометрии.— Из «Государства» Платона Аристотель берет три сравнения: 469Д, 488А и 601В.— Изречение Перикла о беотийцах не вполне понятно: то ли дубы падают один на другой и валят друг друга в бурю, то ли они дают материал для орудий своего уничтожения (скажем, для рукоятки топора, для клиньев и т. д.?) — Демосфен — по-видимому, не великий оратор (упоминаемый Аристотелем всего один раз, и то лишь при разборе отрицательных суждений о нем его противника Демада, «Риторика», кн. II, гл. XXIV, 8), а полководец времен Пелопоннесской войны.— Демократ упоминается у Плутарха как едкий насмешник, запомнившийся афинянам своими обидными остротами; двух носителей этого имени упоминают аттические ораторы IV в. «Риторы» в изречении Демократа — политические деятели Афин.— Антисфен — по-видимому, основатель кинической философской школы; Кефисодот — оратор, упоминаемый у Демосфена с похвалой его красноречию; три его остроты процитированы ниже, в X главе (1411а).— Обратимость метафоры рассматривается также в «Поэтике», гл. XXI, 6. Для нее необходимо, чтобы оба предмета были «однородными», т. е. попадали в одну логическую категорию и рассматривались в соотнесении с ней: так, «кубок» и «щит» попадают в категорию «характерный атрибут божества» (соответственно Диониса и Ареса). Возникает «уравнение»: как кубок относится к Дионису, так щит относится к Аресу. «Кубком Ареса» назвал щит лирический поэт Тимофей в одном из своих дифирамбов; эта метафора неоднократно пародировалась.

освобожденный от уз Идриэй. И как Феодамант уподобляет Архидама Евксену, не обученному геометрии, по уравнению: и Евксен будет Архидам со знанием геометрии. И в «Государстве» Платона: что оскорбители трупов подобны собачонкам, которые кусают ⟨брошенные в них⟩ камни и не трогают бросившего. И ⟨сравнение⟩ относительно народа, что он подобен мощному, но глуховатому начальнику корабля. И другое, о стихах поэтов, что они похожи на цветущие юностью ⟨лица⟩ без ⟨настоящей⟩ красоты: как те, отцветая, так и эти, лишаясь размера, становятся неузнава-

1407a емы. И ⟨сказанное⟩ Периклом о самосцах, что они похожи на деток, которые берут свой кусочек, а всё плачут. И о беотийцах, что они подобны дубам: как дубы бывают повалены один другим, так и беотийцы, воюющие между собой. И Демосфеново ⟨сравнение⟩ народа с мающимися морской болезнью на корабле. И то, как Демократ уподобил риторов нянькам, которые сами выпивают лакомство, а младенцев мажут по губам слюной. И как Антисфен сравнил Кефисодота Тонкого с ладаном, который доставляет удовольствие своим исчезновением. Все это можно высказать и в качестве сравнений, и в качестве метафор, так что ⟨обороты⟩, одобренные как метафоры, очевидно, будут и сравнениями, а сравнения, ли-

4 шась ⟨одного только⟩ слова ⟨«как»⟩ — метафорами. При этом метафора «от соответствия» (ἐκ τοῦ ἀνάλογον) должна допускать поворот применительно к любому из обоих однородных ⟨предметов⟩: так, если кубок — «щит Диониса», значит, и щит удобно назвать «кубком Ареса».

1 **⟨Чистота речи и ее условия. 1. Правильное упот-**

V, 1 Аристотель систематически смешивает два требования, по-видимому, в его время еще не различавшиеся: «пуристическое» требование чистоты «истинно-эллинской» речи и утилитарно-логическое требование ясности. Перевод этого места наталкивался на трудности: ключевой термин «συνδεσμός» означает одновременно 1) факт синтаксической связи, 2) выявляющий эту связь союз или соединительную частицу вроде μέν или δέ, 3) охваченное этой связью простое предложение (главное, подчиненное или вводное), которое входит в состав сложного предложения, и 4) отдельное слово, попадающее в поле действия синтаксической связи.

ребление частиц и союзов.⟩ V. Итак, вот из чего слагается речь. Для слога начало (ἀρχή) — чистота эллинской речи (τὸ ἑλληνίζειν), а это зависит от пяти вещей. Во-первых, от связующих частиц (ἐν τοῖς συνδέσμοις), ставят ли их в естественной очередности предшествования и следования, чего некоторые ⟨из них⟩ требуют: так, μέν требует δέ и ἐγὼ μέν — ὁ δέ. Притом следует, чтобы аподосис появлялся, пока ⟨протасис⟩ еще свеж в памяти, а не был отделен длинным промежутком, и чтобы прежде необходимого по ⟨синтаксической⟩ связи предложения не вводилось другое; это редко выходит складно. «Я же, когда он мне сказал, потому что Клеон приходил с просьбами и требованиями, отправился, прихватив их». Здесь прежде того, чему предстоит стать аподосисом, вставлено много ⟨слов⟩. И вот, если промежуток до ⟨слова⟩ «отправился» станет велик, ⟨фраза⟩ неясна.

3 ⟨**2. Употребление точных обозначений.**⟩ Итак, первое — хорошо ⟨строить синтаксическую⟩ связь, а второе — выражать ⟨все⟩ собственными обозначениями, а не в общих ⟨словах⟩.

4. ⟨**3. Исключение двусмысленности.**⟩ Третье — без двусмысленности! Но это ⟨в том случае⟩, если добровольно не выбрано противоположное; именно так поступают те, кому нечего сказать, но кто делает вид, будто говорит нечто; и говорят они это в стихах, как, например, Эмпедокл. Многословием околичности морочат голову, и со слушателями творится то же самое, что с народом у гадателей, когда он согласно кивает в ответ их двусмысленным изречениям:

Крез, Галис перешед, расточит великое царство.

V, 4 Примечательно уничтожающее суждение о великом мастере философской поэзии Эмпедокле. В «Поэтике», I, 11 Аристотель отказывает Эмпедоклу в праве называться поэтом. Диоген Лаерций в своей биографии Аристотеля приписывает философу, напротив, высокое мнение о «гомеровском характере», «мощи слова» Эмпедокла (VIII, 57).— Изречение, цитируемое Аристотелем, было, согласно рассказу Геродота, дано лидийскому царю Крезу в Дельфах; поверив оракулу и перейдя реку Галис, т. е. границу персидских владений, Крез «расточил великое царство» — свое собственное.

Потому и гадатели изъясняются родовыми обозначениями, что в общем меньше ⟨возможности для⟩ ошибки. Ведь при игре в чет и нечет скорее попадешь в точку, сказав «чет» или «нечет», нежели назвав число; потому же ⟨скорее угадаешь⟩, что ⟨нечто вообще⟩ будет, нежели срок, и потому прорицатели не обозначают срока. Все это похоже одно на другое, и если не иметь в виду вышеназванной цели, такого следует избегать.

5 ⟨**4. Соблюдение грамматического рода.**⟩ Четвертое — роды имен, как их разделил Протагор: мужской, женский, средний. Нужно и это соблюдать правильно: «она же, пришедшая и переговорившая, отошла».

6 ⟨**5. Соблюдение грамматического числа.**⟩ Пятое ⟨состоит⟩ в правильном обозначении множественного и единственного числа: «они же, пришедшие, побили меня».

⟨**Удобочитаемость.**⟩ Вообще же написанное должно быть легко для прочтения и для произнесения, что одно и то же. Этого нет ни при обилии вводных предложений, ни там, где нелегко расставить знаки препинания, как у Гераклита. Ведь у Гераклита расставить знаки препинания — великий труд, потому что не ясно, что к чему относится, к последующему или к предыдущему, как, например, в начале его сочинения; ведь он говорит: «к логосу сущему вечно непонятливы люди», — и неясно, к чему отнести при расстановке знаков

7 препинания слово «вечно».

Далее, солецизм получается от утраты соответствия, если с двумя ⟨словами⟩ соединяется третье, которое подходит только к одному из них. Например, «звук» и «цвет»; «увидев» не подходит к обоим, а «уловив» — подходит.

Неясно ⟨будет и в том случае⟩, если ты, намереваясь многое вставить в середине, не договоришь начала, как например: «я намеревался, перегово-

---

V, 5 Протагор — знаменитый софист V в. Софисты положили начало грамматической теории.

V, 6 Цитата из Гераклита, данная без пунктуации.

V, 7 Солецизм — погрешность против правильности языка.

рив с ним о том-то и том-то, и таким-то образом, и прочая, отправиться», вместо: «я намеревался отправиться, переговорив с ним, и тогда случилось то-то и то-то и таким-то образом».

1 ⟨**Торжественность слога.**⟩ VI. Торжественности слога способствует следующее. ⟨Во-первых⟩, употреблять описание (λόγος) вместо имени, как то: не «круг», но «плоскость, ⟨граница⟩ которой равно удалена от центра». Краткости же ⟨способ-2 ствует⟩ обратное — имя вместо описания. И если ⟨есть⟩ что-нибудь безобразное или непристойное: если безобразное в описании —⟨надо⟩ употребить имя, если же в имени — описание. ⟨Во-вторых⟩, 3 изъясняться метафорами и эпитетами, но остере-4 гаясь поэтичности. ⟨В-третьих⟩, делать из единственного числа множественное, как поступают поэты; когда гавань одна, они все равно говорят:

...К ахейским устремляясь гаваням.

И еще:

Таблички складни вижу многосложные.

5 ⟨В-четвертых⟩, не соединять ⟨два имени в одном падеже одним артиклем⟩, но каждому ⟨слову придавать⟩ свой ⟨артикль⟩— «τῆς γυναικὸς τῆς ἡμετέρας»; если же ⟨нужно⟩ кратко, тогда напротив — «τῆς 6 ἡμετέρας γυναικός». И ⟨в-пятых⟩, употреблять в речи союзы; если же кратко, то ⟨обходиться⟩ без союзов, хотя не без связи. Например: ⟨или⟩ «придя 7 и сказав», ⟨или⟩ «придя, я сказал». ⟨В-шестых⟩, полезен также ⟨прием⟩ Антимаха — описывать

VI,4 «К ахейским устремляясь гаваням» — цитата из неизвестного (трагического?) поэта.— «Таблички складни вижу многосложные» — Еврипид, «Ифигения в Тавриде», ст. 727. «Таблица» письма, о которой идет речь, представляет собой складень, но, конечно, не «складни».

VI,7 Антимах Кларосский — эпический поэт V—IV вв., автор поэмы «Фиваида». Поскольку в цитате вовсе не присутствует прием, о котором идет речь (описание предмета через перечисление свойств, которых у него нет), следует полагать, что Аристотель просто указывает первые слова длинного пассажа, который был у всех в памяти. То же самое делает Страбон, упоминая отрывок из Антимаха и приводя его начало в своем описании Беотии (кн. IX, гл. 2).

через отрицания, как последний делает по отношению к Тевмессу:

Малый холм, овеваем ветрами...

Ведь это можно распространять до бесконечности, применяя и к хорошим, и к дурным ⟨свойствам⟩, которые у ⟨данного предмета⟩ отсутствуют, в каждом случае сообразно с тем, что полезно. Отсюда поэты почерпывают также имена — «бесструнный» и «безлирный» напев; ведь они же черпают из отрицания. Это пригодно и для метафор, называемых «по соответствию», например, если назвать трубу — «безлирный напев».

1 ⟨**Уместность.**⟩ VII. Слог будет уместен, если выразит собою страсть и характер (ἐὰν ᾖ παθητική τε καὶ ἠθική) и будет соответствовать предмету 2 (τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν). Соответствие бывает, если о вещах важных не говорится как попало, а об обыденных — торжественно, и когда к обыденному имени не прибавляется украшение; в противном случае ⟨все⟩ представляется комедией, как у Клеофонта, — ведь он говорит кое-что подобно тому, как если бы сказал: «досточтимая смоква». Страсть выражается, если предмет — обида, сло-3 гом рассерженного; если нечестивые и срамные дела — ⟨слогом⟩ негодующего и страшащегося выговорить; если похвальные ⟨предметы⟩ — ⟨надо говорить⟩ восхищенно, если жалостные — уни-4 женно, и так в каждом деле. Подобающий слог прибавляет убедительности самому делу; душа дается в обман, заключая, что говорящий правдив,

---

VII, 2 Клеофонт — по-видимому, трагический поэт, упоминаемый в «Поэтике» (гл. II и XXII) и в византийском словаре «Суда».

VII, 3 «Если жалостные — униженно».— Античная практика судопроизводства допускала попытки разжалобить судей; Сократ навлек на себя неудовольствие и смертный приговор тем, что отказался от таких попыток.

VII, 4 «Душа дается в обман» — Аристотель не раз называет риторическое внушение «обманом». На этот раз он хочет сказать, что иллюзия естественной, непроизвольной эмоциональной реакции принуждает слушателя принимать на веру реальность обстоятельств, якобы вызвавших эту реакцию.— «Что бы ни было на самом деле» — возможно, интерполяция.

потому что при таких обстоятельствах <каждый> будет испытывать то же самое; потому люди думают, что дело обстоит так, что бы ни было на самом деле, и слушатель всегда сочувствует (συνομοιοπαθεῖ) говорящему со страстью, даже если тот не говорит ничего <дельного>. Потому многие <ораторы> шу-
5 мом доводят слушателей до исступления.

6 Обнаружение дела посредством знаков также выявляет характер (ἠθικὴ δὲ αὐτὴ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις), коль скоро оно соответствует каждому роду и состоянию <людей>. Говоря «род», я имею в виду <разницу> в возрасте, как то: между мальчиком, мужем и старцем, и <разницу> между лакедемонянином и фессалийцем; <говоря> «состояния», — то, сообразно чему чья-либо жизнь имеет такой, <а не иной> образ; ибо не каждое состояние дает
7 такой образ жизни. Потому если кто будет говорить слова, сообразные состоянию, он представит характер (τὸ ἦθος); ибо человек образованный будет говорить не то и не так, как деревенщина.

На слушателей действует и то, чем до отвращения часто пользуются сочинители речей (οἱ λογόγραφοι): «Кто же этого не знает?», «Все знают!» Слушатель в смущении соглашается, чтобы разделить суждение «всех остальных».

1408b8 Все эти виды в равной степени могут быть употреблены кстати и некстати. Лекарство против любого

VII, 6 «Обнаружение дела посредством знаков...» — не вполне ясное место, по-разному понимаемое различными комментаторами и переводчиками.— «Состояние» (ἕξις) — один из центральных терминов Аристотелевой этики и психологии; имеется в виду устойчивое (в отличие от страсти — πάθος) расположение души, моральное предрасположение к ряду поступков, в своей единообразной совокупности образующих «образ жизни» (βίος — этически оцениваемая и характерологически определяемая жизнь, в отличие от физиологической жизни — ζωή; византийский лексикон XII в. расшифровывает слово «βίος» как «εἶδος ζωῆς» (т. е. именно «образ жизни»). Категории «ἕξις» и «βίος» соотнесены с категорией «ἦθος» («характер»).

VII, 7 «Говорить слова, сообразные состоянию» — так называемая этопея. Мастером имитировать речь, присущую тому или иному человеческому типу, был Лисий.— «Сочинители речей» — в афинском суде каждый должен был говорить за себя сам, не прибегая к помощи адвоката, но можно было заказать свою речь профессиональному сочинителю и затем разучить наизусть.

9 нарушения меры общеизвестно; следует самому укорить себя,— представляется, что <говоримое> правдиво, коль скоро говорящий отдает от-
10 чет в том, что делает. Далее, не следует применять все эти соответствия (τὸ ἀνάλογον) сразу, дабы ввести слушателя в обман. Я хочу сказать, что если слова жестки <по звучанию>, не надо <произносить их жестким> голосом, с <жестким> выражением лица и прочим в том же роде; в противном случае обнаружится, что каждое из этих средств <искусственно>. Если же одно есть, а другого нет, <расчет> останется скрытым. Впрочем, если мягкие <слова> выговариваются жестким <голосом>, а жесткие мягким, это неубедительно.

11 Что до имен двукорневых, до изобильных эпитетов и чуждых слов, они наилучше подходят говорящему со страстью; разгневанному простительно назвать беду «безмерной, как небо» или «чудовищной». И еще <это допустимо>, когда <оратор> уже овладел своими слушателями и влил в них неистовство похвалами или порицаниями, выражениями гнева или выражениями любви, как это делает Исократ под конец своего «Панегирика»: «слава и молва» и «те, кто дерзнули». Люди говорят такое, впав в неистовство, а потому, разумеется, принимают это, находясь в сходном состоянии. Для поэзии это пригодно, ибо поэзия — дело неистовства. <Можно применить такой язык> либо подобным образом, либо с иронией, как делал Горгий или каковы примеры этого в «Федре».

VII, 11 «Неистовство» — Аристотель употребляет формы от глагола ἐνθουσιάζω, восходящего к прилагательному ἔνθεος «имеющий внутри себя бога», «обуреваемый», «обуянный», «одержимый» (семантика древних оргий, на которых человек «выходил из себя» в буквальном значении этих слов, чтобы говорить и действовать от лица «вселившегося» в него бога). Восторг исступленного самозабвения как предпосылка поэтического творчества — тема рассуждений Демокрита (по свидетельству Цицерона, «Демокрит утверждает, что никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие») и Платона (диалог «Ион»). Как это делает Исократ под конец своего «Панегирика» — § 186; § 97. Каковы примеры этого в «Федре» — имеются в виду такие места диалога Платона, как 231D или 241E.

1 <Ритм.> VIII. Облик слога (τὸ σχῆμα τῆς λέξεως) не должен быть ни метрическим, ни лишенным ритма. Первое неубедительно, ибо представляется искусственным, и притом отвлекает, ибо заставляет следить за возвращениями одних и тех же <повышений и понижений>. Это как дети подхватывают вопрос глашатаев: «кого изберет покровителем отпускаемый на волю?»—«Клеона!» С другой стороны, то, что лишено ритма, лишено 2 предела, а предел нужно внести, хотя и не при посредстве метра, ибо все, лишенное предела, неприятно и невразумительно. Получает же все предел от числа; но по отношению к облику слога число — это ритм, подразделения которого суть метры. По-3 этому надо, чтобы речь имела ритм, но не имела метра; ведь <иначе> это будут стихи. Ритм же не должен быть точным; это получится, если он будет <доведен> не далее <определенной меры>.

4 Из ритмов героический важен и удален от гармонии разговорной речи (λεκτικῆς ἁρμονίας), между тем как ямб и есть обиходный слог, почему из всех метров говорящие чаще всего произносят ям-

---

VIII, 1 «Клеона» — неясно, какой носитель этого имени (знаменитый демагог V в. до н. э.?) имеется в виду.

VIII, 2 «Что лишено ритма, лишено предела, а предел нужно внести <...> ибо все, лишенное предела, неприятно и невразумительно» — это рассуждение Аристотеля чрезвычайно характерно для античной эстетики в целом. Еще пифагорейцы оценивали «предел» как благо, а «беспредельность» как зло. «Предел» тождествен с оформленностью, с законченностью, завершенностью образа в самом себе, и он есть условие интеллектуального наслаждения, получаемого от четкой обозримости образа, от возможности схватить, охватить его познающим созерцанием, т. е. от его «вразумительности». Напротив, «беспредельность» уничтожает условия для всего этого; она «неприятна», ибо не радует замкнутым образом, и «невразумительна», ибо необозрима. Ритм нужен именно для того, чтобы наперед наметить, задать, предуказать тексту его предел, искоренить возможность в принципе бесконечного прибавления новых и новых объемов.

VIII, 4 «Героический» — гексаметр.— «Говорящие чаще всего произносят ямбические <стопы>» — эта мысль высказывается в «Риторике», III, 1, 9, и в «Поэтике», XXII, 19.— «Восторгу» — Аристотель употребляет более сильное слово, означающее состояния экстаза и умоисступления, но, как отмечают комментаторы, смягчает его смысл.— «Кордак» — бурная и грубая пляска, отличавшаяся резким ритмом и непристойными телодвижениями.— Фрасимах Халкидонский — см. выше примечание к I, 7.

бические ⟨стопы⟩. Но следует иногда быть торжественности и восторгу (ἐκστῆσαι). Трохей чересчур близок ⟨такту⟩ кордака; на тетраметрах это очевидно: ведь тетраметры — скачущий ритм. Остается пэан, которым ⟨риторы⟩ пользовались со времени Фрасимаха, но не могли сказать, что же это такое. А пэан — это третий ⟨ритм⟩, примыкающий к вышеназванным: он — как три к двум, а из тех второй — один к одному, а первый — два к одному. Посредствующее между этими двумя отношениями будет полтора к одному — а это и есть пэан. Прочие ⟨ритмы⟩ можно миновать, как по упомянутой причине, так и потому, что они метричны (μετρικοί); пэан же следует принять, так как среди перечисленных ритмов он один не являет собой метра и потому в наибольшей степени скрыт. Нынче одним и тем же пэаном пользуются и в начале, и в конце ⟨фразы, периода и т. д.⟩; нужно, однако, чтобы конец был отличен от начала. Есть два пэана, противоположные один другому, из которых один подходит для начала, соответственно чему и бывает употребляем: это тот, у которого в начале долгий ⟨слог⟩, а затем три кратких:

1409a (поля) · 5 (поля) · 6 (поля)

Ликией ли, Делосом ли выпестован...

и еще:

Золото кудрей твоих, о Зевсов сын...

Противоположен этому другой, у которого в начале три кратких, а в конце — долгий:

Омрачена и Океана широта...

Это образует завершение; потому что краткий слог по своей неполноте образует обрубок. Нет, надо кончать долгим ⟨слогом⟩, и конец должен быть ясен не благодаря писцу и помете, но из самого ритма.

7 Итак, мы сказали о том, что слог должен быть

VIII, 5 «Метричны» — т. е. метрическая природа выявлена отчетливо и не может укрыться от уха.

VIII, 6 Образцы первого вида пэана взяты из восхваления Аполлона.

благоритмичным (εὔρυθμον), а не лишенным ритма, и о том, какие ритмы и при каких условиях делают ⟨его⟩ благоритмичным.

1 **⟨Слог нанизывающий и слог сплетенный.⟩** IX. По необходимости слог может быть либо нанизывающим (εἰρομένην) и непрерывным благодаря союзам, каковы зачины дифирамбов, или сплетенным (κατεστραμμένην) и подобным ⟨строфам и⟩ анти-
2 строфам старых поэтов. Нанизывающий слог — старинный: «Это изложение истории Геродота Фурийского...». Прежде им пользовались все, нынче — немногие. Я называю его «нанизывающим», потому что он сам в себе не имеет никакого конца, пока не окончится излагаемый предмет (τὸ πρᾶγμα). Он неприятен из-за отсутствия предела; ведь всем хочется видеть конец. Потому ⟨бегуны⟩ задыхаются и слабеют у цели, между тем как до того они не изнемогали, видя перед собой предел. Таков слог нанизывающий, а слог сплетенный ⟨сос-
3 тоит⟩ из периодов. Периодом я называю отрывок (λέξιν), имеющий в себе самом свое начало и свой
1409b конец, и хорошо обозримую протяженность. Такой ⟨отрывок⟩ приятен и легок для усвоения (εὐμαθής); приятен потому, что являет собой противоположность беспредельному, и слушателю кажется, что он все время получает нечто завершенное — ведь неприятно ничего не видеть перед собой и не достигать никакой ⟨цели⟩; легок же он для усвоения потому, что хорошо запоминается, а это ⟨в свою очередь⟩ потому, что ⟨построенный⟩ по периодам слог несет в себе число — то, что из всего ⟨сущего⟩ запоминается лучше всего. Потому и стихи все запоминают лучше, чем прозу: ведь стихотворная мера есть число. Нужно также, что

IX, 1 «Подобным ⟨строфам и⟩ антистрофам старых поэтов» — имеется в виду момент строгой структурности текста хоровой лирики или хоровой части трагедии, членящегося на замкнутые части: строфу и отвечающую ей антистрофу. Так же замкнут и структурно устроен период.

IX, 2 «Это изложение истории Геродота Фурийского...» — начальные слова исторического труда Геродота. Труд этот в целом приводится как пример старомодной «нанизывающей» манеры.

4 бы мысль (διάνοια) завершалась вместе с периодом, а не разрубалась, как в ямбах Софокла:

Вот Калидон, земля Пелопоннесская...

Ведь рассеченное можно понять наоборот, как приведенные слова, будто Калидон — Пелопоннесская земля.

5 Период либо из колонов, либо прост (ἀφελής). Тот, который состоит из колонов, являет собой речение завершенное, расчлененное и произносимое на одном дыхании, не быв рассечено, как приведенный период, но целиком. Колон — один из двух его членов. Простым же я называю ⟨период, состоящий⟩ из одного колона. Ни колонам, ни периодам

6 не следует быть ни куцыми, ни протяженными. Ведь краткость часто заставляет слушателя спотыкаться: в самом деле, когда тот еще устремляется вперед, к той мере, предел которой в нем самом, но бывает насильственно остановлен, он неизбежно спотыкается о препятствие. Длинноты же вынуждают его отставать, вроде того, как при прогулке дальше назначенных пределов отстают спутники. Подобно этому слишком длинный период становится ⟨самостоятельной⟩ речью и уподобляется зачину ⟨дифирамба⟩. Получается то, из-за чего Демокрит Хиосский осмеял Меланиппида, сочи-

---

IX, 4 Аристотель ошибается: ямбическая строка взята не из Софокла, а из трагедии Еврипида «Мелеагр». Она дает правильный смысл только вместе с последующим стихом:

Вот Калидон, земля Пелопоннесская

На том краю пролива простирается...

(вспомним, что в древности невозможно было устранить двусмысленность средствами пунктуации).

IX, 5 Кóлон — метрико-синтаксическая часть периода.

IX, 6 Демокрит Хиосский — поэт и музыкант V—IV вв. до н. э. Меланиппид Мелийский — мастер дифирамбической поэзии во времена начала Пелопоннесской войны, когда приходящая в упадок жанровая форма дифирамба вызывала нарекания за свою экстравагантность, произвольность, композиционную рыхлость. Пространный зачин дифирамба, не подчиняющийся законам строения строф и антистроф,— для Аристотеля пример дурной «беспредельности».— «Горе себе причиняет...» — пародийная переделка общеизвестной сентенции Гесиода («Труды и дни», стр. 263).

нившего вместо ⟨строф и⟩ антистроф зачины:

Горе себе причиняет, кто горе другому замыслил,
И протяженный зачин — сочинившему горшее горе.

Это приложимо и к тем, кто сочиняет протяженные колоны. А у тех, у кого колоны слишком кратки, не получается период, и слушатель летит кувырком.

7 Период из ⟨нескольких⟩ колонов бывает либо разделительный, либо противоположительный. Разделительный — это как ⟨следующее⟩: «Часто дивился я созвавшим народ на игры и учредившим атлетические состязания». Противоположительный же — где в каждом из двух колонов противоположность сопряжена с противоположностью или обе противоположности введены одним и тем же ⟨словом⟩, как то: «Они оказали услугу и тем, кто 1410a дома остался, и тем, кто за ними устремился: первым они довольно земли в отчизне оставили, вторым же больше земли, чем в отчизне, прибавили». Противоположности: «остались»—«устремились», «довольно» —«больше». «И те, кто в деньгах нуждается, и те, кто ими воспользоваться желает»: использование противополагается приобретению. И еще: «При таких обстоятельствах часто случается, что и разумные терпят урон, и неразумные имеют успех». «Тотчас почестей удостоились, а немного позднее над морем власть получили». «Плыть через материк и шествовать через море, Геллеспонт замостив, Афон же прорыв». «Граждан по природе лишать гражданства по закону». «Одни прискорбно погибли, другие же постыдно бежали». «В домашней жизни пользоваться рабами-варварами, но в общественной жизни терпеть порабощение многих союзников». «Либо обладать при жизни, либо завещать после смерти». Или то, что сказал некто в судилище о Пифолае и Ликофроне: «У се-

---

IX, 7 «Часто дивился я...» — этот и последующие девять примеров взяты из «Панегирика» Исократа.— Пифолай и Ликофрон — фессалийцы, братья жены Александра Ферского, убившие его и завладевшие его властью. Смысл остроты: в Фессалии они продают афинян (как рабов), а в Афинах они покупают афинских судей (взятками).

бя дома они вас продавали, а здесь они вас покупают». Вот это производит описанное выше действие.

8 Речение такое приятно, ибо противоположности легче всего распознать, особенно же хорошо распознаются они одна через другую; и еще потому, что это похоже на силлогизм, ибо опровержение ⟨через силлогизм⟩ (ἔλεγχος) и есть сопряжение противоположностей.

9 Вот, стало быть, что такое противоположение; а приравнивание (παρίσωσις) — это когда колоны равны, уподобление (παρομοίωσις) же — когда оба колона имеют подобные крайние части. Это необходимо должно быть либо в начале, либо в конце. В начале это всегда слова, в конце же — конечные слоги, будь то формы одного и того же имени, будь то одно и то же имя. В начале, как это: ἀγρὸν γὰρ ἔλαβεν ἀργὸν παρ' αὐτοῦ или: δωρητοί τ' ἐπέλοντο παράρρητοί τ' ἐπέεσσιν. А в конце: ᾠήθησαν αὐτὸν παιδίον τετοκέναι, ἀλλ' αὐτοῦ αἴτιον γεγονέναι ⟨или еще⟩: ἐν πλείσταις δὲ φροντίσι καὶ ἐν ἐλαχίσταις ἐλπίσιν. ⟨Различный⟩ падеж одного и того же ⟨слова⟩: ἄξιος δὲ σταθῆναι χαλκοῦς, οὐκ ἄξιος ὢν χαλκοῦ.

IX, 8 Объяснение «приятности» сопоставления противоположностей из удобства их «распознавания» характерно для интеллектуалистического уклона эстетики Аристотеля. С этой точки зрения силлогистическая структура может быть источником «приятности».

IX, 9 «Противоположение» (антитеза) — контраст значения; «приравнивание»—параллелизм построения; «уподобление» — параллелизм звучания. «Уподобление» делится на «гомеотелевт» (сходные звуки в конце), «гомеокатаркт» (сходные звуки в начале) и «парономасию» (сходство звучания или корневое родство слов в целом). Приводимые Аристотелем примеры взяты последовательно из Аристофана (фр. 649), Гомера («Илиада», IX, 526), неизвестных риторов. По большей части они непереводимы. Четвертый пример можно было бы перевести так: «при сильнейших треволнениях и малейших упованиях»; седьмой пример — «что было бы безобразного, если бы ты его увидел праздного?» Гомеотелевт представляет собой аналогию нашей рифме, но отличается от нее в двух отношениях: 1) наш вкус оценивает появление рифмы в прозе как снижающий фактор (тирады капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского!), античный вкус оценивал гомеотелевты в прозе как фактор великолепия; 2) современный вкус предпочитает римфовку морфологически разнородных слов, античный риторический гомеотелевт предпочитает сопрягать грамматически однородные слова. «Камень» и «пламень», «любовь» и «кровь», «ненавижу» и «обижу» — банальные рифмы, но образцовые гомеотелевты.

Одно и то же слово: οὐ δ' αὐτὸν καὶ ζῶντα ἔλεγες κακῶς καὶ νῦν γράφεις κακῶς ⟨Сходство⟩ в ⟨одном⟩ слоге: τί ἂν ἔπαθες δεινόν, εἰ ἄνδρ' εἶδες ἀργόν; Одна и та же ⟨фраза⟩ может соединять все это

1410b и быть сразу противоположением, приравниванием и гомеотелевтом. ⟨Возможные⟩ начала периодов примерно перечислены в «Феодектее». Бывают и

10 ложные противоположения, как в стихах Эпихарма:

То у них гостил, бывало, то, напротив, в доме их.

1 **⟨Средства добиваться изящества и снискивать одобрение.⟩** X. Выяснив предыдущее, следует сказать и о том, откуда речь приобретает остроумие и привлекательность. Добиваться этого — дело даровитого или опытного ⟨ритора⟩, а разъяснить, в чем тут суть, дело нашего изыскания (μέθοδος).

2 Итак, назовем ⟨приемы⟩ и перечислим их, а начнем вот с чего: учиться легко — по природе приятно всякому, а слова нечто означают, так что среди слов приятнее всего те, которые дают нам чему-то научиться. Но редкие слова невразумительны, а общеупотребительные мы ⟨и так⟩ знаем, а потому метафора в наибольшей степени достигает желаемого.

⟨Метафора.⟩ Так, если поэт называет старость «стеблем, остающимся после жатвы», то он учит и сообщает знание при помощи родового понятия (διὰ τοῦ γένους), ибо то и другое —⟨нечто⟩ отцвет-

---

X, 1 «Остроумие» — непереводимое греческое слово ἀστεῖος совмещает в себе значения «изящный», «изысканный», «тонкий», «меткий», «остроумный» (буквально «городской» — характеристика речи развитого столичного жителя в противоположность речи отсталого сельского жителя).

X, 2 Еще одно проявление интеллектуализма аристотелевской эстетики. Прелесть метафоры (и сравнения как распространенной, разъясненной, развернутой и постольку растянутой формы метафоры) состоит для Аристотеля в том, что она за кратчайшее время и при наименьших затратах усилий со стороны слушателя или читателя сообщает ему максимум новых мыслей и представлений.— «Поэт называет старость...» — в «Одиссее», XIV, 214—215:

Я лишь солома теперь, по соломе однако и прежний
Колос легко распознаешь ты...

(Пер. В. А. Жуковского)

3 шее. То же самое ⟨действие⟩ производят сравнения ⟨у⟩ поэтов, и потому если они хорошо ⟨выбраны⟩, то кажутся изящными. Сравнение, как было сказано раньше, та же метафора, но отличающаяся присоединением ⟨вводящего слова⟩; поэтому она не так приятна, ибо длиннее; и она не утверждает, что «то есть это», и ⟨наш⟩ ум этого не ищет. Итак, по необходимости будут изящны такой слог и та-

4 кие энтимемы, которые быстро сообщают нам знание. Потому поверхностные энтимемы не в чести — мы называем «поверхностными» те ⟨энтимемы⟩, которые для всякого очевидны и в которых ничего не надо исследовать,— но ⟨не в чести⟩ и такие энтимемы, которые, быв высказаны, остаются непонятными; ⟨нравятся⟩ те, высказывание которых сопровождается появлением познания, даже если ⟨этого познания⟩ прежде не было, и те, относительно которых мысль немного отстает. Ведь в последних случаях как бы ⟨приобретается⟩ познание, а в первых — нет.

5 Итак, подобные энтимемы привлекательны ради высказанной в них мысли; а ради слога и внешнего облика — те, в которых употребляются противоположения, как то: «считая всеобщий мир всех прочих войной, объявленной особо им». Проти-

6 вополагается «война» «миру». ⟨Энтимема может воздействовать⟩ и отдельными словами, если в ней

X, 3 «Как было сказано раньше» — см. выше главу IV, 1.— «Ум этого не ищет» — не вполне ясное место; по-видимому, Аристотель хочет сказать, что сравнение в противоположность метафоре дает уму, так сказать, облениться, не подталкивая его к самостоятельным поискам того сходства несходного и тождества нетождественного, которое с неожиданной ясностью выявляет хорошая метафора.

X, 4 Об энтимемах см. примечание I, 1.

X, 5 Несколько измененная цитата из Исократа, «Филипп», 73.

X, 6 «Осуществленность» (ἐνέργεια) — один из ключевых терминов аристотелевской онтологии, противопоставляющей δύναμις — «возможность», «потенциальность», открытую для реализации, и ἐνέργεια — уже сбывшуюся «действительность», реализовавшую себя до конца «актуальность» в средневековом смысле этого слова. Здесь Аристотель хочет сказать, что оратору полезно представлять рисуемое им будущее, которое относится к сфере возможности, а потому еще не имеет выявленного облика, как состоявшееся, сбывшееся настоящее, наделенное таким обликом. Эстетически действенное должно быть «осуществленным».

заключается метафора, и притом не слишком далекая, ибо ее смысл трудно понять, ни слишком поверхностная, ибо она не производит впечатления; также такая, которая представляет ⟨вещь⟩ перед нашими глазами; ибо ⟨слушатель⟩ должен видеть совершающееся, а не предстоящее.

Итак, нужно стремиться к этим трем ⟨вещам⟩: метафоре, противоположению, осуществленности (ἐνέργεια).

7 Из четырех родов метафор наиболее привлекательны основанные на соответствии (κατ' ἀναλογίαν): так, Перикл говорил, что молодежь, погибшая на войне, исчезла из города подобно тому, как если бы кто-нибудь изъял из годового круга весну; и Лептин о лакедемонянах — что не допустит-де,

---

X, 7 О метафорах, основанных на соответствии, см. выше IV, 4.— «Перикл говорил...» — Аристотель цитирует это сравнение в первой книге «Риторики» (VII, 34), указывая, что оно взято из «Надгробной речи»; в том пересказе Перикловой «Надгробной речи», который дается у Фукидида, такое сравнение отсутствует. — Лептин — афинский политический деятель, современник и противник Демосфена.— «Чтобы Эллада окривела на один глаз» — Спарта (Лакедемон) и Афины, соперничавшие друг с другом за первенство среди греческих городов-государств, уподоблены двум «глазам» Эллады (метафора не раз использовалась в античной литературе и позднее, вплоть до «Возвращенного Рая» Мильтона).— Харет — начальник наемных войск в Олинфской войне (349 г. до н. э.).— Кефисодот — см. выше примечание к IV, 3.— «Прихватив вместо провианта Мильтиадову псефизму» — не вполне ясное место, вызывающее текстологические сомнения; надо полагать, «Мильтиадова псефизма» — санкция установки на добывание провианта грабежом местного населения (ибо на подготовку провианта перед походом не остается времени).— Ификрат — см. выше примечание к II, 10.— «Эпидавр» — слабый сосед, которого удобно было бы грабить при военной необходимости, почему Ификрат, как представитель военщины, и сожалеет, что Афины связали себя договорными отношениями.— Пифолай — по-видимому, тот же, что в IX, 7.— Парала — быстрое государственное судно, посылаемое афинскими властями для ареста преступников и мятежников.— Сест — город на Геллеспонте, важный торговый пункт для закупки хлеба, ввозимого из Черноморья.— «Бельмо на глазу Пирея» — это обозначение Эгины приписывалось также Демаду (Афиней, III, 99D) и часто цитировалось позднеантичными авторами.— Мэрокл — современник Демосфена и деятель антимакедонской партии, имел репутацию жадного и расчетливого человека. Анаксандрид — представитель Средней аттической комедии, поэт IV в. до н. э. Полиевкт — аттический оратор, современник и сподвижник Демосфена.— «Недугом с пятью колодками» (буквально «с пятью отверстиями») — для ног, рук и головы.— «Ксефисодот называл триеры

чтобы Эллада окривела на один глаз. Когда Харет спешил сдать отчет по Олинфской войне, Кефисодот с возмущением сказал, что тот тщится сдать отчет с ножом к горлу народа. И увещевая афинян выступить на Эвбею, он сказал, что им нужно идти, прихватив вместо провианта Мильтиадову псефизму. Ификрат, осуждая договор Афин с Эпидавром и прибрежьем, приговаривал, что афиняне сами отняли у себя провиант на случай войны. Пифолай ⟨называл⟩ Паралу «палицей народа» и Сест «решетом Пирея». Перикл требовал убрать Эгину как «бельмо на глазу Пирея». Мэрокл заявил, что он ничуть не хуже названного им ⟨одного⟩ из порядочных граждан: тот-де подлец за тридцатитрех-

---

расписными мельницами» — по распространенному толкованию, как орудие «перемалывания» афинских «союзников», превратившихся в данников Афинской державы. — Пёс — знаменитый кинический философ Диоген, прозванный «Псом» за свою неприхотливость, неустрашимость и шумную задиристость.— «Фидитии» — общие трапезы полноправных граждан Спарты; контраст между архаической ритуальностью этих обязательных трапез и вольной развязностью афинянина в харчевне — это контраст между спартанской аристократической дисциплиной и обиходом аттической демократии, так что перед нами метафора «по соответствию».— Эсион — афинский оратор времен Демосфена.— «Государство выплеснули в Сицилию» — речь идет о неудачной военной экспедиции в Сицилию в 415—413 гг. до н. э., исчерпавшей силы афинского государства.— «У Исократа ⟨употреблено то же слово⟩» — «Филипп», 12.— «В «Надгробном слове» — Лисий, «Надгробное слово», 60 (речь идет о павших в битве при Эгоспотамах к концу Пелопоннесской войны, так что упоминание «Саламинской битвы» — либо ошибка памяти Аристотеля, либо, скорее всего, следствие порчи текста.— «Как выразился Ификрат» — во время судебного процесса, возбужденного против него в 355 г. до н. э. Аристофаном и Харетом. — «Звать опасности...» — источник неизвестен.— Ликолеонт — афинский оратор IV в. до н. э.— Хабрий — знаменитый афинский полководец IV в. до н. э. В 366 г. до н. э. он был привлечен к суду, в связи с чем Ликолеонт и произнес цитируемую фразу. Медная статуя Хабрия, поставленная при его жизни во славу его прежних подвигов, изображала его припавшим в бою на одно колено; она была видна из помещения суда, а ее поза, напоминавшая о военных заслугах подсудимого перед отечеством, одновременно могла быть истолкована как поза мольбы.— «Всеми способами стараясь...» — Исократ, «Панегирик», 151.— «Зажгло внутри души свет ума» — источник неизвестен.— «Мы не прекращаем войны...» — Исократ, «Панегирик», 172.— «Мирный договор есть трофей более прекрасный» — там же, 180.— «Государства платят великую пеню...» — источник неизвестен; ср. Исократ, «О мире, 120».

процентную прибыль, а он — за десятипроцентную. То же — ямб Анаксандрида о дочерях, запаздывавших с замужеством:

Мои девицы брачный день просрочили,—

и ⟨острота⟩ Полиевкта о некоем паралитике Спевсиппе, что тот не может вести себя спокойно, хотя судьба сковала его недугом с пятью колодками. Кефисодот называл триеры расписными мельницами, а Пёс харчевни — аттическими фидитиями. Эсион ⟨говорил⟩, что государство выплеснули в Сицилию: это метафора, и притом наглядная. «Так что Эллада возопила»: и это в некотором роде метафора, и тоже наглядная. И еще как Кефисодот увещевал, как бы не происходило многих «стечений» ⟨народа⟩; у Исократа ⟨употреблено то же слово⟩ применительно к сходящимся на празднества. И как в «Надгробном слове» ⟨сказано⟩, что Элладе прилично было бы обрезать волосы в скорби по жертвам Саламинской битвы, ибо вместе с их доблестью была погребена свобода. Если бы он ⟨только⟩ сказал, что прилично плакать о погребенной доблести, это метафора и притом наглядная, а в словах «вместе с доблестью — свобода» заключено некое противоположение. И как выразился Ификрат: «путь моих речей лежит посреди Харетовых
1411b деяний»; метафора по соответствию, и ⟨слово⟩ «посреди» сообщает наглядность. И сказать ⟨так⟩: «звать опасности на помощь противу опасностей»,— наглядная метафора. И Ликолеонт в защиту Хабрия: «неужели вы не посовеститесь просящей за него медной статуи?»— это метафора ко времени, но не навсегда, хотя и наглядна: когда он в опасности, за него просит статуя, ⟨ставшее⟩ одушевленным неодушевленное знаменование гражданских подвигов. И еще «всеми способами стараясь сделаться малодушнее»— ибо «заботиться» предполагает возрастание чего-либо. Или, что божество «зажгло внутри души свет ума»: то и другое ⟨то есть свет и ум⟩ проясняет нечто. «Мы не прекращаем войны, а откладываем их на будущее»: ведь то и другое ⟨лишь⟩ на срок, и откладывание, и такой мир. Или сказать, что мирный договор есть

трофей более прекрасный, нежели ⟨те трофеи, что бывают⟩ от побед над врагами: последние обязаны милости и единовременной удаче, первые же — всей войне ⟨в целом⟩. Ведь то и другое — знаки победы. И еще: «государства платят великую пеню людскому порицанию»; ведь пеня — это некий урон, причиняемый по справедливости.

1 ⟨**Наглядность.**⟩ XI. О том, что остроумие создается из метафоры по соответствию и из наглядности, мы, стало быть, сказали; теперь надо объяснить, что значит «наглядность», и как она достигается. Я утверждаю, что наглядны те ⟨выраже-
2 ния⟩, которые означают ⟨вещи⟩ в действии (ἐνεργοῦντα). Так, назвать хорошего человека «четырехугольником»— метафора, ибо то и другое совершенно, однако ⟨метафора эта⟩ не означает действия (ἐνέργειαν); а вот «он цветет своею силою» — действие, и «тебя, пасущегося на просторе» — действие, и ⟨в словах⟩

Тут эллины взметнули ноги быстрые...—

3 «взметнули»— и действие, и метафора. И Гомер часто пользовался метафорой, одушевляя неодушевленное. Во всех ⟨этих случаях⟩ введение действия имеет успех как в словах:

Вниз по горе на равнину катился обманчивый камень,—

и еще:

...И отпрянула быстро пернатая злая,—

XI, 2 Термин «ἐνέργεια» и дериваты от него в контексте этой главы означают «действие», «активность»; надо, однако, помнить то, что сказано о месте этих терминов в философском языке Аристотеля по поводу X, 6.— «Назвать хорошего человека «четырехугольником» — метафора, столь же странная для нашего восприятия, сколь убедительная для античного. Возможно, она восходит к пифагорейцам, усматривавшим в четырехугольной фигуре и ее числовых соответствиях символ правильности, полноты, завершенной целокупности; возможно также, что пифагорейцы сами заимствовали более древнюю символику. Уже у лирика Симонида (фр. 5) шла речь о «добром человеке, четырехугольном и руками, и ногами, и умом». У Аристотеля в «Никомаховой этике» есть характерная формула: «он поистине хорош и безупречно четырехуголен» (I, 11, 1100b21).— «Он цветет своею силою» — Исократ, «Филипп», 10.— «Тебя, пасущегося на просторе» — там же, 127.— «Тут эллины взметнули ноги быстрые» — Еврипид, «Ифигения в Авлиде», 800 (цитата расходится с дошедшим до нас текстом трагедии).

и еще:

...И прянула стрелка
Остроконечная, жадная в сонмы влететь сопротивных,—

и еще:

В землю вонзяся, стояли, насытиться алчные телом,—

1412a

и еще:

...Сквозь перси влетело бурное жало.

Во всех этих ⟨случаях⟩ ⟨вещи⟩ представлены в действии через то, что они одушевлены: ведь быть «обманчивым» или «влетать» и прочее — действие. Он ⟨то есть Гомер⟩ ввел это метафорой по соответствию: каков камень по отношению к Сисифу, таков обманщик по отношению к обманываемому.

4 Это он делает и в своих ⟨всеми⟩ одобряемых сравнениях относительно неодушевленных ⟨вещей⟩:

Горы клокочущих волн по немолчношумящей пучине,
Грозно нависнувших, пенных, одни, а за ними другие...

Здесь он представляет все движущимся и живым, а действие — это движение.

5 Метафоры нужно брать, как уже было сказано, от ⟨вещей⟩ сродных, но не явно похожих, как и в философии ⟨почитается проявлением⟩ проницательности видеть сходство и в далеких друг от друга ⟨вещах⟩, вроде того так Архит сказал, что судья и алтарь — одно и то же: и к тому и к другому прибегает ⟨все⟩ терпящее обиду, так же можно сказать, что якорь и кремафра — одно и то же: они и впрямь в чем-то одно и то же, однако различ-

---

XI, 3 Цитаты взяты соответственно из «Одиссеи», XI, 598, и из «Илиады», XIII, 588; IV, 126; XI, 574; XV, 541. Мы пользовались переводами В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича.

XI, 4 «Горы грохочущих волн...» — «Илиада», XIII, 798—799; пер. Н. И. Гнедича.

XI, 5 «Как уже было сказано» — II, 12; X, 5; ср. ниже XI, 10.— Архит — знаменитый математик и философ пифагореец IV в. до н. э. из Тарента.— «Кремафра» — этот термин обычно означал подвесную корзину, применявшуюся в театре; значение слова в данном контексте сомнительно.— «Государства сравнялись между собой» — ср. Исократ, «Филипп», 40.

ны в отношении «сверху» и «снизу»; ⟨так⟩ и ⟨сказать, что⟩ «государства сравнялись между собой», ⟨значит приравнять вещи⟩, сильно различающиеся местоположением и могуществом.

6 Остроумие (τὰ ἀστεῖα) по большей части также достигается через метафору и благодаря обману. ⟨Слушателю⟩ заметнее, что он ⟨чему-то⟩ научился, когда это противоположно ⟨его ожиданиям⟩, и его ум (ἡ ψυχή) словно бы говорит: «Как это верно! А я-то думал!..». Изречения тем и бывают остроумны: что говорят не то, что сказано,— таково изречение Стесихора, что цикады будут услаждать себя песнями, сидя на земле. И хорошие загадки обязаны своей приятностью тому же: это научение, и это метафора. И то, что Феодор называет «новизной» речи — то же: она возникает, когда ⟨мысль⟩ парадоксальна (παράδοξον) и сказанное не соответствует ожиданию (τὴν ἔμπροσθεν δόξαν), а ⟨относится к нему так⟩, как в смехотворных ⟨стихах⟩ подмененные слова. Отсюда и действие шуток, основанных на изменении одной буквы: они обманывают ожидание. То же в стихах — не так, как ждал слушатель.

Так, он ступал, и была под пятой опора нарывов,

— а он-то думал «сандалий»! Но такое должно быть ясно тотчас, как сказано. ⟨Шутки же с заменой одной⟩ буквы достигают того, что ⟨человек⟩ говорит не то, что он говорит, а то, куда повернет его слово. Так в ⟨остроте⟩ Феодора про кифареда Никона: ἐθράττεισε — он делает вид, будто

XI, 6 Изречение Стесихора было процитировано во второй книге «Риторики» (XXI, 8): стремясь устрашить локрийцев перспективой разрушительной войны, он сказал, что цикадам в их краю придется стрекотать, сидя на земле; подразумевается, что деревья будут вырублены.— Феодор Византийский — ритор и софист конца V в., названный в «Федре» Платона «Дедалом речей».— «Так он ступал...» — источник неизвестен.— «В ⟨остроте⟩ Феодора про кифареда Никона» — игра слов не только непереводима, но и не вполне ясна (комментаторы предполагают порчу текста). θράττει σε значит «тебя страшит» или «тебя смущает»; невразумительное ἐθράττεισε как то указывает на фракийское происхождение Никона. βούλει αὐτὸν πέρσαι — так же не до конца ясная игра на созвучии форм от глагола πέρθω («гублю», «уничтожаю», «разоряю») и существительного Πέρσαι («персы»).

говорит: θράττει σε — и вводит в обман, потому что говорит другое. ⟨Но⟩ это приятно ⟨только⟩ для осведомленного, ибо кто не понимает, что
1412b ⟨Никон⟩ — фракиец, тот не найдет здесь никакого остроумия. То же самое — и βούλει αὐτὸν πέρσαι.
7 Но то и другое надо употреблять уместно. Сюда же относятся и такие остроты, когда, например, говорится, что «если под началом Афин было море, это не стало для них началом бед», а выгодой; или, ⟨наоборот⟩, как Исократ сказал, что «начало» ⟨над морем⟩ было для города «началом бед». В обоих случаях сказанное неожиданно, но оказывается верным. Невелика мудрость назвать «начало» — «началом», однако оно молвится два раза не в одном ⟨смысле, но то так, то эдак⟩, да и в первом
8 случае отрицаемое — не то же самое ⟨«начало»⟩. Во всех этих ⟨случаях⟩ выходит хорошо, если слово удобно для омонимии или метафоры. Например, Ἀνάσχετος не ἀνάσχετος — ⟨здесь⟩ отрицается омонимия, но ⟨для шутки⟩ это удобно, если ⟨человек с таким именем действительно⟩ неприятен. И еще: ⟨сказать —⟩

Не должно, чтобы странник слишком странен был.

«Слишком странен» — все равно, что ⟨сказать⟩: «страннику не во всем должно быть чужаком», ибо во втором случае «странный» — это «чуждый». Сюда же относится снискавшее похвалы ⟨изречение⟩ Анаксандрида:

Прекрасно умереть, не заслуживши смерть.

Это все равно, что сказать: «достойно умереть, не будучи достойным умереть», то есть не делая дел, достойных смерти. Во всех этих случаях род

XI, 7 «Когда, например, говорится» — игра со словом ἀρχή («начальство» и «начало»). — «Исократ сказал» — «Филипп», 61; «Панегирик», 119; «О мире», 101.

XI, 8 Ἀνάσχετος — имя собственное, ἀνάσχετος — «сносный». Острота звучит, как «сносный несносен». — «Не должно, чтобы странник...» — стих из неизвестной комедии; ξένος — «гость» и «чужеземец» (и постольку «чужак», в лучшем случае диковинный, забавный и бестактный, в худшем случае ненавистный). — Анаксандрид — см. выше примечание к X, 7.

9 слога один и тот же; но чем короче сказанное и чем ⟨отчетливее⟩ противоположение, тем больше успех. Причина та, что от противоположения мы учимся большему, а от краткости — быстрее.

10 При этом говоримое должно быть рассчитано на слушателя и сказано правильно, то есть верно и притом неожиданно. Это не всегда совпадает. Например, «до́лжно умереть, не сделав ничего дурного»,— ⟨верно⟩, но не остроумно. «Достойному следует жениться на достойной»— тоже не остроумно. ⟨Остроумие возникает тогда⟩, когда есть то и другое: «умереть достойно, не будучи достойным умереть». Чем больше этого, тем остроумнее покажется ⟨речь⟩, например, если слова будут ⟨употреблены как⟩ метафоры, и ⟨притом⟩ метафоры определенного рода, с противоположениями, приравниваниями и такие, что показывают действие.

11 Сравнения, имеющие успех,— некоторым образом те же метафоры, как было сказано и выше. В самом деле, они всегда слагаются из двух составных, как и метафоры по соответствию. Так, мы скажем, что щит — чаша Ареса, а лук — бесструнная форминга: это будет не простая ⟨метафора⟩; а если ска-
12 зать, что лук — форминга, а щит — чаша, то простая. Точно так же строят и сравнения, например, флейтиста — с обезьяной, или гаснущего светильника — с близоруким человеком ⟨потому что оба
13 мигают⟩. Сравнение хорошо, когда оно — метафора; можно сравнить щит с чашей Ареса, и разва-

---

XI, 9 Это место подытоживает длинные рассуждения Аристотеля об интеллектуалистических, познавательных корнях наслаждения красноречием: остроумная фраза дает мгновенное и неожиданное озарение — максимум нового знания при минимуме затраченного времени.

XI, 11 «Щит — чаша Ареса» — ср. выше IV, 4.— Форминга — струнный музыкальный инструмент.

XI, 13 Филоктет, согласно мифу, ставшему для афинян особенно наглядным благодаря трагедии Софокла, получил незаживающую рану от укуса змеи, после чего был брошен товарищами в полном одиночестве на острове Лемносе, где и жил в убогом, запущенном состоянии; гротескный вид оборванного и длинноволосого страдальца со зловонной язвой вспомнился софисту Фрасимаху Халкедонскому (см. выше I, 7) при взгляде на траурный облик удрученного рапсода Никерата.— «Как сельдерея стебли, кривы голе-

лины — с «лохмотьями дома», и назвать Никерата «Филоктетом, который уязвлен укусом Пратиса»; это сравнение придумал Фрасимах, видя Никерата, запустившего волосы и одежду после поражения в состязании рапсодов, где его соперником был Пратис. В таких вещах поэты терпят наибольший провал, если ⟨сравнение⟩ нехорошо, а если хорошо, то имеют наибольший успех. Например:

Как сельдерея стебли, кривы голени.
Как Филаммон, дерется со своим мешком.

Все это — сравнения; а про то, что сравнения — это метафоры, говорилось неоднократно.

14 Пословицы тоже метафоры, «от вида к виду»; так, если это введет к себе что-либо, ожидая себе добра, но потерпит урон, он говорит: «как у карпафийца с зайцем»,— потому что оба одинаково потерпели. Итак, мы более или менее разъяснили причину, откуда и почему возникает остроумная речь.

15 Пользующиеся успехом гиперболы — тоже метафоры, как про человека с подбитым глазом: «я готов был принять его за корзину тутовых ягод»,— ведь подбитый глаз багров, но количество ⟨багрового⟩ преувеличено. Выражение вроде «это, как то и то» разнится с гиперболой ⟨лишь⟩ по словесному выражению (τῇ λέξει).

Как Филаммон, дерется со своим мешком,—

«ты подумал бы, что это Филаммон дерется со своим мешком».

Как сельдерея стебли, кривы голени,—

ни»,— источник этой стихотворной цитаты, как и следующей, неизвестен. «Как Филаммон, дерется со своим мешком» — речь идет о кулачном бойце, упражняющемся на досуге.

XI, 14 «Как у карпафийца с зайцем» — жители острова Карпафа (между Критом и Родосом) вошли в пословицу, ввезя на остров пару зайцев, которые расплодились и принялись катастрофически опустошать поля.

XI, 16 «Или хоть столько давал мне...» — «Илиада», IX, 385 и 388—390; пер. Н. И. Гнедича.— «Этим больше всего пользуются аттические ораторы» — по-видимому, позднейшая интерполяция: во-первых, фраза досадно перебивает ход рассуждения о «мальчишеском» характере гиперболы, не подходящей поэтому к почтенному возрасту; во-вторых, словосочетание «аттические ораторы» чуждо языку Аристотеля и скорее характерно для поздней античности

«ты подумал бы, что у него не голени, а стебли сельдерея, так они кривы». В гиперболах есть нечто

16 мальчишеское; они выражают неистовство. Потому и употребляют их больше всего люди во гневе:

Или хоть столько давал бы мне, сколько песку здесь и праху...

Дщери супругой себе не возьму от Атреева сына,
Если красою она со златой Афродитою спорит,
Если искусством работ светлоокой Афине подобна...

1413b Этим больше всего пользуются аттические ораторы. По ⟨названной⟩ причине, человеку преклонных лет не пристало говорить такое.

1 **⟨Основные виды слога.⟩** XII. Не надо забывать, что каждому роду ⟨красноречия⟩ соответствует особый слог. Один слог для речи письменной, другой для речи в споре, один для речи в собрании, другой для речи в суде. Необходимо владеть обоими. Знание второго ⟨то есть слога, приличного для речи в споре⟩ означает ⟨просто⟩ умение чисто говорить по-гречески; знание первого означает свободу от опасности замолчать, когда нужно изложить нечто другим, как это случается с те-

---

привыкшей к эллинистическому канону «десяти аттических ораторов».

XII,1 Здесь и ниже Аристотель обсуждает проблему различия критериев, по которым оцениваются стилистические достоинства устной и письменной речи. Это проблема, едва ли не впервые вставшая во всей отчетливости именно перед поколением Аристотеля. Раньше красноречие было всегда устным красноречием, хотя бы и плодом разучивания написанного текста; лирическая поэзия жила в музыкальном исполнении, эпическая — в декламации рапсодов, драматическая — в театре. Теперь появляется представление об особых, самоценных возможностях, связанных с бытованием литературы как литературы для чтения. По преданию, Аристотель получил от своего учителя Платона прозвище «читатель» (проницательный разбор этого сообщения в широкой культурно-исторической перспективе дан А. И. Доватуром в статье «Платон об Аристотеле» (Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 137—144). «Читатель» как бытовое явление был новшеством; до самого конца античности будут говорить преимущественно о «слушателе» и «слушании» речей и стихов, даже тогда, когда на деле подразумевается читательское восприятие литературы. Тем важнее инициатива Аристотеля, поставившего проблему запросов читателя в их специфичности по отношению к запросам слушателя.

2 ми, кто не умеет сочинять. Слог письменной речи — самый тщательный, слог речи в споре дает больше всего места актерской игре (ὑποκριτικωτάτη). У последнего два вида; один передает характер, другой — страсть (ἡ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἡ δὲ παθητική). Потому актеры охотятся за такими пьесами, а сочинители ⟨пьес⟩ — за такими актерами. С другой стороны, ⟨поэты⟩, пишущие для чтения (ἀναγνωστικοί), не сходят с рук у читателя, как Хэремон, который тщателен, словно логограф, а из сочинителей дифирамбов — Ликимний. Если сравнивать тех и других, речи мастеров письменного слога (τῶν γραφικῶν) в устном споре кажутся сухими, а речи ораторов, хорошие при произнесении, простоваты при чтении, и причина этому та, что они приспособлены
3 для устного спора. Потому же ⟨приемы, рассчитанные⟩ на актерское произнесение (τὰ ὑποκριτικά), без такого произнесения не оказывают действия и кажутся глупыми. Так, бессоюзия (τὰ ἀσύνδετα) и многократные повторы по справедливости отвергаются в письменном слоге, но в устном споре ⟨к ним⟩ прибегают ⟨настоящие⟩ ораторы, ибо они дают место актерской игре. Повторяя одно и то же, по необходимости приходится варьировать ⟨интонацию⟩, а это открывает дорогу игре. «Вот он перед вами, этот вор, вот он, этот обманщик, вот он, под конец замысливший предательство!» Так играл актер Филемон, произнося в «Безумии старцев» Анаксандрида ⟨слова⟩ «Радаманф и Паламед!», а в прологе к «Благочестивцам» ⟨слово⟩ «я». Ведь если кто в таком месте не будет вести актерской игры, он будет ⟨словно⟩ бревно
4 волочить. То же с бессоюзиями: «пришел, встретил, попросил». Необходимо разыгрывать ⟨это⟩, а не произносить однообразно, с одним выражением

XII, 2 Хэремон — афинский трагический поэт IV в. до н. э. Аристотель сравнивает продуманность его трагедий с продуманностью судебных речей, сочиняемых профессионалами-логографами.— Ликимний — см. выше примечание к II, 13.

XII, 3 Анаксандрид — см. выше, примечание к X, 7.

XII, 4 Наиболее известный пример «бессоюзия», каким его культивировала античная риторика,— слова Цезаря: «пришел, увидел, победил». Пример — из «Илиады», II, 671-674.

(ἤθει) и одной интонацией (τόνῳ). И еще одна особенность присуща бессоюзию: многое сказано как бы сразу. Ведь союзы делают из многого единое, и когда они устранены, ясно, что, напротив, из единого будет многое. Значит, ⟨бессоюзие⟩ несет с собой усиление (αὔξησιν). «Пришел, встретил, попросил»: слушателю кажется, что он обозревает много ⟨действий⟩. К тому же стремится и Гомер в стихах:

...Нирей устремлялся с тремя кораблями из Сима,
Юный Нирей, от... Аглаи рожденный,
Оный Нирей, прекраснейший всех...

Ведь о ком сказано многое, тот по необходимости многократно упомянут; если же ⟨кто упомянут⟩ многократно, кажется, что и ⟨сказано о нем⟩ многое. Так ⟨Гомер⟩ посредством паралогизма возвеличил ⟨Нирея⟩ и увековечил ⟨его имя⟩, нигде больше ни разу не упомянув его.

5 Слог, пригодный для речи перед народным собранием, в точности похож на светотень в живописи: чем больше толпа, тем отдаленнее точка зрения, почему в том и другом случае тщательная отделка излишня и даже воспринимается как недостаток. Слог, пригодный для речи перед судом, более тщателен, в особенности, ⟨когда речь произносится перед⟩ одним судьей; тут риторические ⟨уловки⟩ имеют меньше всего силы, и в наибольшей степени видно, чтó относится к делу, а что нет, и препирательства отсутствуют, так что суждение чисто. Поэтому не все риторы с равным успехом отличаются во всех этих ⟨задачах⟩; где больше места для актерства, там менее всего тщательности, а так бывает всегда, когда ⟨нужен⟩ голос, и особенно громкий голос.

6 Эпидейктический слог наилучше пригоден для письменного сочинения (γραφικωτάτη), и предназначается он для прочтения; за ним следует судебный.

Вводить дальнейшие разделения слога, что онде должен быть «сладостным» и «великолепным», излишне. А почему бы, например, не «воздержанным», или «благородным», или какая там еще есть

нравственная добродетель? Что сладостным ему помогут стать перечисленные выше ⟨условия⟩, очевидно, если мы правильно определили достоинство слога. Для чего же он должен быть ясен и не низменен, но пристоен? А если он болтлив или, напротив, сжат, он неясен. Значит, уместна середина. Сладостным его сделает хорошее смешение всего вышеназванного — привычного и чуждого, и ритма, и убедительности, ⟨возникающей⟩ из уместности. Итак, о слоге мы сказали, притом как о всяком вообще, так и о каждом роде в отдельности. Осталось сказать о построении.

1 ⟨**Построение.**⟩ XIII. У речи две части: необходимо сначала назвать суть спорного дела, а затем доказывать. Невозможно, в самом деле, заявить ⟨нечто⟩ и не доказывать, или доказывать, не сделав предварительного заявления — ведь доказывающий доказывает нечто, а делающий предварительное заявление делает его с оглядкой на ⟨по-
2 следующее⟩ доказательство. Первое называется «предложение» (πρόθεσις), второе — «доказательство» (πίστις), подобно тому, как можно было бы разделить диалектику на «задачу» (πρόβλημα)и «решение» (ἀπόδειξις). А то принятое теперь деление
3 смехотворно. Ведь повествование свойственно только судебной речи; как в ⟨речи⟩ эпидейктической или произносимой в народном собрании может быть то, что называется повествованием, или опровержением противника, или заключение к доказа-

---

XIII, 2 Противопоставление πρόβλημα и ἀπόδειξις взято из рабочей терминологии «диалектики» в античном смысле этого слова.

XIII, 3 «Принятое теперь деление» — по-видимому, Аристотель имеет в виду риторическую теорию своего постоянного оппонента — Исократа (см. вступительную статью). Эпидейктический род красноречия — парадное красноречие «похвальных слов», «порицаний», «панегириков» и т. п.— «Но ⟨они присутствуют там⟩ не постольку, поскольку речь относится к совещательному роду» —то есть являют собой «акциденции», моменты, случайные относительно сущности совещательного рода и не предполагаемые его понятием. Совещательный род красноречия — речи в народном собрании и т. п., т. е. речи с практическим и конкретным, однако не судебным, а политическим содержанием, в которых говорящий «советует» органу власти принять одни меры или воздержаться от других; сюда же относится неполитическое «увещание».

141b тельству? Вступление, противопоставление и краткое повторение сказанного (ἐπάνοδος) возникают в речах перед народным собранием лишь тогда, когда налицо оспаривание. Конечно, обвинение и защита часты в ⟨речи перед народным собранием⟩, но ⟨они присутствуют там⟩ не постольку, поскольку речь относится к совещательному роду. Опять-таки заключение не обязательно даже для судебной речи, если речь коротка или суть дела хорошо запоминается. Ведь преимущество ⟨заключения⟩ — что оно сокращает протяженное.

4 Итак, необходимые части — это предложение и доказательство. Они присущи ⟨всем вообще речам⟩, а большинство ⟨речей имеет следующее деление⟩: вступление — предложение — доказательство — заключение. Опровержение противника входит ⟨в разряд⟩ доказательств, а противопоставление — возвеличение своих ⟨доводов⟩, а потому часть доказательства; ведь тот, кто это производит, нечто доказывает.

5 Напротив, вступление и заключение напоминают. Если мы примем такое деление, ⟨это будет примерно то⟩, что делали ученики Феодора, ⟨и у нас будут разделы⟩: повествование, отличное от него повествование (ἐπιδιήγησις), предповествование, а также опровержение и по-опровержение. Но следует вводить новое обозначение только для ⟨особого⟩ вида. В противном случае обозначение получается пустым и вздорным, как делает Ликимний в своей «Риторике», вводя слова: «попутное плавание», «отклонение», «разветвления».

1 **⟨Вступление.⟩** XIV. Вступление — это начало речи, как пролог у стихов и прелюдия при игре на флейте. То, и другое, и третье — начало, как бы

XIII, 5 Феодор — см. наше примечание к XI, 6.— Ликимний — см. выше примечание к II, 13.

XIV, 1 «Как флейтисты наперед собирают в зачине» — существует и другая, более сложная интерпретация этого места: «флейтисты сначала играют все, что могут хорошо сыграть, и затем прикрепляют это к ключевой ноте темы».— «Елена» Исократа — эпидейктическая речь, представляющая собой декоративную, парадоксально-игровую разработку мифологической темы; во вступлении к этой речи содержится полемика с «эристиками», под которыми имеются в виду прежде всего сократики во главе с Платоном.

приуготовляющее путь последующему. Прелюдия подобна вступлению в эпидейктическом ⟨роде⟩: как флейтисты наперед собирают в зачине все, что могут хорошо сыграть, так надо сочинять и ⟨вступление для⟩ эпидейктических ⟨речей⟩ — тотчас изложить и собрать то, что намерен ⟨развивать⟩. Это все и делают. Пример — вступление к «Елене» Исократа; ведь нет ничего общего между эристикой и Еленой. С другой стороны, если сделать отступление, это тоже подойдет, лишь бы не вся речь была однообразной. Вступления 2 эпидейктических ⟨речей⟩ могут включать похвалу (ἔπαινος) и хулу (ψόγος): так поступает Горгий в «Олимпийской речи»: «Вы заслуживаете дани восхищения от многих, о эллины!» — он хвалит тех, кто установил ⟨всеэллинские⟩ празднества; Исократ же, напротив, хулит ⟨их за то⟩, что телесную доблесть они почтили дарами, а за силу ума не установили никакой награды. ⟨Может оно 3 включать⟩ и увещание, например, что надо почитать честных ⟨людей⟩, и потому-де сам он хвалит Аристида; — или тех, кто «бесславен, но не 1415a лишен достоинств, и в доблести своей безвестен», как Александр, сын Приама. Тот, ⟨кто говорит 4 так,⟩ увещевает. ⟨Другая топика берется⟩ от судебных вступлений, то есть от ⟨обращений⟩ к слушателю с просьбой о снисхождении, когда

XIV, 2 «Олимпийская речь» — речь Горгия, произнесенная в 392 г. до н. э. со ступеней храма Зевса в Олимпии перед людьми, собравшимися со всей Эллады на Олимпийские игры; Горгий говорит в ней о единстве Эллады перед лицом варварского мира.—«Исократ же, напротив, хулит» — «Панегирик», 1—2.

XIV, 3 «Сам он хвалит Аристида» — неясно, о каком авторе идет речь.— «Бесславен, но не лишен достоинств...» — по-видимому, цитируется «Похвальное слово Александру» (неизвестного ритора), упоминаемое во второй книге «Риторики» (XXIII, 5, 8, 12; XXIV, 7, 9).

XIV, 4 Хэрил — эпический поэт V в. до н. э. родом с Самоса, младший современник и почитатель Геродота, автор «Персеиды» — эпической поэмы о греко-персидских войнах.— «Ныне у каждого поля...» — цитата из вступления к «Персеиде»: «Счастлив, кто песнь воспевал в то доброе старое время, Музам служил, когда пашни еще нетронуты были. Ныне у каждого поля — владелец, и межи повсюду». Смысл: Хэрил жалуется на ситуацию эпигона, который пришел в литературу тогда, когда возможности эпоса исчерпаны.

⟨предмет речи⟩ парадоксальный, или трудный, или избитый, как ⟨это делает⟩ Хэрил:

Ныне у каждого поля — владелец...

Вот, стало быть, из чего составляются вступления к эпидейктическим речам: из хвалы, из хулы, из уговаривания (ἐκ προτροπῆς), из отговаривания (ἐκ ἀποτροπῆς), из ⟨обращения⟩ к слушателю. Зачин должен быть либо чужд ⟨самой⟩ речи, либо сроден ей.

5 Что касается вступлений к судебным речам, важно понять, что сила у них такая же, как у прологов к драматическим сочинениям и у вступлений к эпическим. Напротив, ⟨вступления⟩ к дифирамбам подобны ⟨вступлениям⟩ эпидейктическим:

Ради тебя, и твоих даров, и твоей добычи.

6 Но в драме и в эпосе ⟨вступление⟩ — это изъяснение ⟨предмета последующей⟩ речи, чтобы ⟨слушатели⟩ заранее знали, о чем речь, и чтобы мысль их не блуждала в недоумении; ведь неопределенное озадачивает. Тот, кто дает ⟨нам⟩ как бы в руки начало, помогает нам следовать за речью. Отсюда:

Гнев, богиня, воспой...
Муза, скажи мне о том многоопытном...
Слово иное начни, о том, как в пределы Европы
От азиатской земли война великая вторглась.

Трагические поэты тоже разъясняют ⟨суть⟩ драмы, если не сразу, как Еврипид, то где-нибудь в прологе, как Софокл:

Отец мой был Полиб...

XIV, 5 «Ради тебя...» — фрагмент дифирамба, автор которого неизвестен.

XIV, 6 «Гнев, богиня, воспой...» — начало «Илиады» (пер. Н. И. Гнедича).— «Муза, скажи мне о том многоопытном муже...» — начало «Одиссеи» (пер. В. А. Жуковского). «Слово иное начни...» — начало «Персеиды» Хэрила Самосского (см. выше примечание к XIV, 4). «Отец мой был Полиб» — Софокл: «Эдип-царь», 774 (стих взят отнюдь не из пролога).

То же самое и с комедией. Самое же необходимое и свойственное дело вступления состоит в том, чтобы разъяснить цель, ради которой ⟨вся⟩ речь; а потому если дело коротко и ясно, вступления не нужно.

7 Остальные виды ⟨вступления⟩, к которым прибегают ⟨иногда⟩, являют собой вспомогательное средство и общи ⟨для разных родов речей⟩. Они бывают взяты ⟨1⟩ от говорящего, ⟨2⟩ от слушателя, ⟨3⟩ от предмета и ⟨4⟩ от противника. От самого ⟨говорящего⟩ или от противника — то, что относится к устранению или распусканию дурной славы (διαβολή). Но это ⟨надо делать⟩ по-разному: когда оправдываешься, начинать с того, что относится к дурной славе, а когда обвиняешь, кончать этим. Причина ясна: когда оправдываешься и надо представить ⟨слушателям⟩ себя самого, необходимо устранить помехи, так что приходится начать с опровержения дурной славы; а распускающему дурную славу надо делать это в заключении, чтобы лучше запало в память. От слушателя — то, что относится к расположению его в свою пользу и возбуждению в нем гнева, а иногда — к привлечению его внимания или наоборот. Не всегда полезно привлекать внимание, и потому многие ⟨ораторы⟩ стараются рассмешить ⟨слушателя⟩. Все ⟨искусство вступления⟩, если угодно, сводится к тому, чтобы предрасположить к усвоению мыслей и выставить себя заслуживающим доверия: ведь такого лучше слушают. ⟨Люди⟩ бывают внимательны к предметам

1415b великим, или затрагивающим их, или удивительным, или приятным; поэтому нужно внушить, что речь идет о чем-то в этом роде. Если же ⟨надо

XIV, 7 «Дурной славы» — непереводимое греческое слово διαβολή по своему значению занимает место где-то между «обвинением» и «клеветой». В отличие от клеветы, она может не быть ложью; но она непременно связана с инсинуацией, с расчетливым замыслом опорочить.

XIV, 8 «Чтобы, так сказать, у тела была голова» — игра слов: κεφαλή — «голова», κεφάλαιον — «итог», «тезис», «пункт», «суммирующее сокращение» (по-русски можно было бы использовать

сделать их⟩ невнимательными — что ⟨предмет⟩ мал, или не касается их, или огорчителен. При-
8 том не надо забывать, что все это — постороннее относительно ⟨самой⟩ речи: ⟨рассчитано это⟩ на ленивого слушателя, который прислушивается к бездельным вещам, а если бы он не был таков, не было бы нужды во вступлении: разве что как перечисление пунктов предмета (τὸ πρᾶγμα εἰπεῖν κεφαλαιωδῶς), чтобы, так сказать, у тела была голова. ⟨Задача⟩ сделать ⟨слушателя⟩ вниматель-
9 ным — общая для всех частей, как только явится нужда: ведь внимание расслабляется повсюду больше, чем в начале. Поэтому смешно прикреплять это к началу, когда все слушают с наибольшим вниманием. Чуть представится случай, надо говорить: «слушайте меня со вниманием, ибо дело касается меня ничуть не больше, чем вас», или:

Я расскажу вам то, чему подобного
Вы слыхом не слыхали...,—

— страшное или удивительное. Это то, о чем говорил Продик, когда слушатели задремывали: «я подброшу им ⟨учение ценой⟩ в пятьдесят
10 драхм». Ясно, что ⟨это относится⟩ к слушателю не постольку, поскольку он слушатель.

Все во вступлениях силятся устранить дурную славу или опасения:

...По правде не могу я, государь, сказать,
Что будто я спешил сюда...
...К чему ты начинаешь с околичностей?

однокорневые слова «голова» — «глава» — «оглавление» — «главное» и т. п.). «Правильное» вступление должно было бы обращаться к уму.

XIV, 9 «Я расскажу вам то...» — Цитата из неизвестной трагедии.— Продик — знаменитый софист V в. до н. э.— «⟨Учение ценой⟩ в пятьдесят драхм» — то, что Продик нормально сообщал только особенно щедрым ученикам.

XIV, 10 «...По правде не могу я...» — Софокл, «Антигона», 223—224.— «...К чему ты...» — Еврипид, «Ифигения в Тавриде», 1162.

И еще ⟨к вступлениям прибегают⟩ те, чье дело либо постыдно, либо кажется таковым,— ведь им выгоднее говорить о чем угодно, только не о деле. Поэтому рабы не отвечают на вопрос, а ходят вокруг да около и тянут вступление (προοιμιάζονται).

11 Выше было сказано, как надо располагать ⟨слушателя⟩ в свою пользу, и прочее в том же роде.

Дружбу мне дай и жалость сыскать у народа феаков...,—

к этим двум ⟨целям⟩ и надо стремиться. А в ⟨речах⟩ эпидейктических надо создавать у слушателя представление, что похвала относится также к нему самому, или к его роду, или к его обыкновениям, или еще как-либо, потому, что верно ⟨слово⟩ Сократа: «не велик труд хвалить афинян перед афинянами; другое дело — перед лакедемонянами».

12 ⟨Вступления к речам⟩ совещательного ⟨рода⟩ берутся от судебной речи, но, впрочем, по природе менее всего ⟨в ходу⟩: ведь и то, о чем ⟨говорится, слушатели⟩ знают, и дело ничуть не нуждается во вступлении, разве что насчет самого ⟨говорящего⟩, либо насчет возражающих, либо если считать ⟨дело⟩ не таким важным, каким желает ⟨оратор⟩, но либо важнее, либо маловажнее, или распространять дурную славу, или рассеивать ее, и либо прибавлять, либо убавлять веса ⟨делу⟩ (ἢ αὐξῆσαι ἢ μειῶσαι). Итак, вступление нужно бывает ради этого, или для украшения, потому что без него ⟨речь⟩ покажется скоропали-

1416a тельной — как Горгиево похвальное слово элейцам: не помахав кулаками, не раззадорив ⟨слушателей⟩, он сразу начинает: «Элида, блаженный город».

XIV, 11 «Выше было сказано» — кн. II, гл. 3 и 8.— «Дружбу мне дай...» — Гомер, «Одиссея», кн. VII, стр. 327.— «Верно ⟨слово⟩ Сократа» — Платон, «Менексен», 235D.

XIV, 12 «Не помахав кулаками» — метафора взята из сферы кулачного боя.

XV, 1 Продолжается разбор вопроса о вступлениях. В предыдущей главе было отмечено, что одна из задач вступления — попытка обезвредить дурную репутацию говорящего; эта тема разрабатывается более пристально.

⟨XV⟩. Что касается дурной славы, один ⟨способ самозащиты⟩ — это ⟨довод⟩, при посредстве которого может быть опровергнуто неблагоприятное подозрение, причем безразлично, высказано ли оно кем-нибудь или нет; такой ⟨способ⟩ — всеобщий.

2 Второй способ — идти навстречу спорным ⟨вопросам⟩: «этого нет», или «от этого нет вреда», или «⟨есть⟩, но не ему», или «⟨вред⟩ не столь велик», или «нет состава преступления», или «⟨преступление⟩ не велико», или «⟨дело⟩ не бесчестит», или «⟨оно⟩ не важно». Ведь спор — по этим ⟨вопросам⟩, вроде того, как Ификрат ⟨отвечал⟩ Навсикрату: он заявил, что сделал дело и нанес вред, но преступления не совершал. Если же ⟨говорящий⟩ совершил преступление — уравновесить чем-нибудь, ⟨например⟩: «⟨дело⟩ наносит вред, но не роняет чести», «достойно сожаления, но связано с пользой», или еще что-нибудь в том же роде.

3 Третий способ — что ⟨поступок⟩-де ошибка, или злая судьба, или злая необходимость, вроде того, как Софокл возражал обвинителю (ὁ διαβάλλων), что дрожит не для того, чтобы представиться стариком, а по злой необходимости; не своей охотой он стал восьмидесятилетним. Или выставить другой мотив ⟨деяния⟩: «хотел не вред нанести, а совсем другое, не то, что предполагается дурной славой, но по случайности вышел вред». «Справедливо было бы ненавидеть меня, если бы я действовал, желая такого исхода».

4 Четвертый способ — впутать обвинителя, будь то в прошлом или настоящем, его самого или когонибудь из близких.

5 Пятый — впутать таких людей, которые, по общему мнению, выше дурной славы, например:

XV, 2 В числе спорных пунктов есть такие, которые могут показаться тождественными. По-видимому, в четвертом пункте акцент лежит на маловажности вреда, нанесенного обвинителю, в шестом пункте — на маловажности юридического состава преступления, в восьмом пункте — на маловажности вины в этическом аспекте.— Ификрат — см. примечание к II, 10. О сути его спора с Навсикратом ничего не известно.

XV, 3 Софокл — по-видимому, не поэт,

«если тот, кто следит за внешностью — уж и прелюбодей, как же имярек?»

6 Шестой — если другие люди были оклеветаны тем же или другим ⟨клеветником⟩, или без клеветы подозревались в том же, в чем теперь ⟨говорящий⟩, а потом были признаны невиновными.

7 Седьмой — обратить дурную славу на самого обвинителя: нелепо, мол, если человек сам не заслуживает доверия, а слова его найдут доверие.

8 Восьмой — если приговор был вынесен, ⟨ссылаться на него⟩. Так ⟨ответил⟩ Еврипид Гигиэнонту, который в деле об обмене состояниями обвинил его в нечестии за стих, подстрекающий давать ложные клятвы:

> Язык поклялся, сердце ж не клялось мое,

«Несправедливо,— сказал он,— выносить на суд то, о чем был вынесен приговор на Дионисовых состязаниях. Там я отдал отчет во всем, а могу и отчитаться ⟨здесь⟩, если ⟨ему⟩ угодно меня обвинять».

XV, 8 Гигиэнонт — лицо неизвестное.— Дело об обмене состояниями могло возникнуть, если афинский гражданин был обвинен в недобросовестном исполнении общественной повинности, требующей затрат с его стороны (так называемой «литургии»); обвинителю иногда предлагалось либо взять затраты на себя, либо обменяться с обвиняемым состояниями. — «Язык поклялся...» — знаменитый стих из трагедии «Ипполит» (608), при помощи которого герой обосновывает свое моральное право нарушить клятву; стих этот был спародирован Аристофаном и вообще являлся скандальной сенсацией. В свою защиту Еврипид ссылается на то, что приговор обо всей трагедии в целом уже вынесен судьями на театральном состязании.

XV, 9 «Тевкр» — трагедия Софокла; текст ее утрачен. Гесиона — сестра Приама, отданная по велению оракула морскому чудищу, избавленная Гераклом и отданная им в жены Теламону, которому она родила Тевкра. В аргументации Одиссея кровное родство Приама и его племянника Тевкра — «знак» их естественной симпатии, а потому улика вероятности предательства со стороны Тевкра по отношению к ахейскому делу. В аргументации Тевкра позиция отца (с античной точки зрения, более близкого из двух родителей) — «знак» вероятности того, что позиция сына такова же; поступок самого Тевкра по отношению к ахейским соглядатаям в Трое — еще более убедительный знак того, что она на самом деле такова. Понятие «знака» приближается к нашему понятию «косвенной улики».

9 Девятый — обвинять клевету, ⟨говоря⟩, сколь великое это ⟨зло⟩, и как она заставляет судить не по существу и не верить самому делу.

Общее место о знаках (σύμβολα) принадлежит обоим, тому, кто обвиняет, и тому, кто защищается. Так, в «Тевкре» Одиссей ⟨обвиняет Тевкра⟩, что тот-де Приаму свой человек; ведь Гесиона — сестра ⟨Приама⟩. А тот ⟨отрицает, указывая⟩, что Теламон, отец его,— враг Приама, и что ⟨сам он⟩ не донес на соглядатаев.

10 Другое ⟨общее место⟩ принадлежит только обвиняющему: пространно похвалив за пустое, кратко высказать серьезную хулу, или, выставив на вид многие хорошие ⟨свойства противника⟩, похулить его лишь в том, что относится к делу. Такие ⟨обвинители⟩ — самые искусные и самые нечестные, ибо они норовят обратить ⟨противнику⟩ во вред его хорошие ⟨свойства⟩, подмешивая к ним дурное.

11 ⟨Общее место, пригодное⟩ тому, кто распространяет дурную славу, и тому, кто ее рассеивает: одно и то же может быть сделано по многим мотивам, а потому обвиняющему надо чернить, беря наихудшую ⟨возможность⟩, а защищающемуся — наилучшую. Скажем, если Диомед избрал Одиссея; первому ⟨надо говорить⟩, что он счел Одиссея самым доблестным, второму — что нет, но ⟨Одиссей⟩ трус и потому для него не соперник.

1 XVI. Итак, речь шла о дурной славе.

⟨Повествование⟩. Что до повествования, то в ⟨речах⟩ эпидейктических оно идет не подряд, а по частям, ибо остановиться надо на тех деяниях, которые образуют ⟨материал⟩ для речи. Ведь речи слагаются из того, что вне искусства (ибо не говорящий — виновник деяний), и того, что

XVI, 1–2 Речи эпидейктического рода, напр., похвальные слова, строились по жесткому логическому плану, наподобие того, как это считается желательным для школьных сочинений. Целое делилось на пункты, пункты — на подпункты: скажем, хваля кого-либо, надо было начать с его происхождения, последовательно восхвалив а) родину героя, б) род героя, в) родителей героя. Его «деяния» должны были служить иллюстрацией к тезису о наличии у него определенных добродетелей и соответственно разносились по графам.

от искусства; а последнее — в том, чтобы показать, что ⟨предмет речи⟩ существует, если он неправдоподобен, либо — сколь велик, либо — все

2 ⟨это вместе взятое⟩. Потому иногда и не надо вести повествование подряд, что так делается трудно удержать в памяти показываемое. ⟨Скажем⟩, из того-то ⟨видно, что герой речи⟩ мужествен, а из того-то — что ⟨он⟩ мудр или справедлив. Притом та речь не в меру простовата, а эта — с разнообразием и не плоская.

3 Известное ⟨только⟩ напоминать, и потому многое вовсе не нуждается в повествовании. Если Ахиллу хочешь сказать похвальное слово — ⟨повествования не нужно⟩; ведь все знают его деяния — но воспользоваться ими следует. А если Критию — ⟨повествование⟩ нужно: не многие знают...

4 Нынче в ходу смешные разговоры, будто повествование должно быть быстрым. Это как некто на вопрос хлебника, замесить ли тесто круто или жидко, возразил: «А хорошо замесить не можешь?» Так и здесь. Не нужно растягивать повествование, как не нужно тянуть ни со вступлениями, ни с доказательствами. Но ведь и там «хорошо» — не быстро и не кратко, а в меру, то есть говорить ⟨ровно⟩ столько, сколько требуется, чтобы разъяснить дело или заставить судей думать, что дело

1417a было, или что нанесен вред, или что совершено преступление, и прочее, как будет желательно; а для противоположной ⟨стороны⟩ — противоположное.

XVI, 3 «Не многие знают...» — после этих слов в тексте лакуна.

XVI, 4 Требование стремительного ритма и сжатого стиля для повествования выдвигалось риторами — прежде всего Исократом, постоянным оппонентом рассуждений Аристотеля, но также и софистами V в. Тисием и Горгием. Критикуя их, софист Продик, если верить Платону («Федр», 267В), высказал мысль, совпадающую с приговором Аристотеля: речи «не должны быть ни длинными, ни краткими, но в меру» (пер. А. Н. Егунова).

XVI, 5 По рассказу Геродота, пограничные солдаты Псамметиха решили отделиться от него и уйти в Эфиопию. Псамметих уговаривал их не бросать жен и детей, на что один солдат ответил, что пока детородные части целы, будут у него и жены, и дети (II, 30).

5 Попутно следует включать в повествование все, что подтверждает твою добродетель (например, «я всегда внушал ему справедливое поведение, увещевая не бросать детей»), или чужую порочность («а он мне отвечал, что где он будет сам, будут у него и другие дети», как, по словам Геродота, ответили взбунтовавшиеся египтяне), или все, что понравится судьям.

6 У того, кто защищается, повествование короче. Ведь он в споре доказывает либо, что дела не было, либо, что в нем нет вреда, либо, что оно не преступно, либо, что состав преступления не столь велик,— а потому о вещах, признаваемых обоими, распространяться не стоит, разве что они так или иначе льют воду на его мельницу, подтверждая, например, что пусть даже он сделал дело,

7 но справедливости не нарушил. Дела надо рассказывать как уже отошедшие (разве что, быв разыграны, они вызовут либо жалость, либо ужас).

XVI, 7 «Быв разыграны» — т. е. представлены как происходящие на глазах у слушателей, не в отстраненно-эпической, но в картинно-эмоциональной манере.— Рассказ у Алкиноя ведет Одиссей на протяжении IX—XII книг «Одиссеи»; для Пенелопы он пересказывает те же сюжеты не в шестидесяти, а в пятидесяти пяти гексаметрах («Одиссея», кн. XXIII, ст. 264—284 и 310—343).— Фаил — лицо неизвестное.— Кикл — эпос киклийков, в данном случае — разрабатываемые в нем сюжеты.— «Ойней» — утраченная трагедия Еврипида; четыре с половиной строки, уцелевшие от её пролога, подтверждают суждение Аристотеля.

XVI, 8 «Нрав» — «этос», центральная категория аристотелевской «этики», названной так именно от «этоса» и совмещающей в себе как этику в нашем смысле слова, так и психологию, характерологию и т. п.— «Воля» — слово «проайресис» означает, собственно говоря, акт выбора, отсюда — выбранную в этом акте нравственную позицию и самое волю, совершившую выбор.— «Мотивы» — моральные мотивы акта выбора.— «Сократические ‹диалоги›» — диалоги, возникавшие в лоне «сократических» философских школ и посвященные моральной проблематике. Диалоги Платона и Ксенофонта, в которых Сократ выступает одним из собеседников, сохранились; диалоги других сократиков утрачены.

XVI, 9 «Говоря, он одновременно шагал» — не удостаивая собеседника остановиться для разговора с ним.— «Не от рассудка..., но от ‹решения› воли» — мы сказали бы «от сердца». «Как делает Софокл» — «Антигона», ст. 911—912.— «О муже и о детях» — которые у нее могли бы появиться, если бы она осталась жить.

Пример — рассказ у Алкиноя, когда он для Пенелопы сокращен до шестидесяти эпических стихов; то же — Фаилл с киклом и пролог к «Ойнею».

8 Далее, надо, чтобы повествование выражало нрав, а это будет, если мы знаем, как нрав изобразить. Во-первых, через обнаружение воли (προαίρησις): какова воля, таков и нрав, а воля такова, какова цель. Поэтому математические речи не содержат в себе нрава, ибо не ⟨содержат⟩ воли; в них отсутствуют мотивы. Другое дело — сократические ⟨диалоги⟩; они о таком и толкуют. Что вытекает из

9 того или иного нрава, выражает нрав, как-то: «говоря, он одновременно шагал» — обнаруживается нрав буйный и грубый. И говорить не от рассудка, как ⟨делают⟩ теперь, но от ⟨решения⟩ воли: «Я пожелал так»; «я сделал такой выбор»; «уж пусть я на этом ничего не выгадал — так достойнее». Одно ⟨свойственно⟩ благоразумному человеку, другое — хорошему: благоразумному — в следовании пользе, хорошему — в следовании чести (τὸ καλόν). А если ⟨поведение⟩ покажется неправдоподобным, тогда добавить основание, как делает Софокл; пример — что Антигона больше думала о брате, нежели о муже или о детях: те, мол, снова явятся на место утраченных,—

Но коль в Аид сошли мои родители,—
Другого брата не произрастит земля.

Если же основания привести не можешь, ⟨скажи⟩, что тебе, мол, отлично известно, что слова твои неправдоподобны, но таков уж ты от природы; ведь люди находят неправдоподобным, что можно по своей охоте делать что-либо, кроме выгодного.

10 Кроме того, можно говорить о страстях, вводя в повествование как всем известные их проявления,

---

XVI, 10 От «нрава» Аристотель переходит к «страсти», от «этоса» — к «пафосу».— Эсхин — вероятно, сократик (не смешивать со знаменитым оратором).— «Известное становится ручательством за неизвестное» — слушатели знают, что людям в состоянии аффекта свойственно себя так вести, и они верят, что все так и было, хотя этого как раз не знают; наглядность рассказа якобы гарантирует его правдивость.

так и особые черты, присущие как самому ⟨говорящему⟩, так и противнику. «Он удалился,
1417b злобно оглядев меня исподлобья». Или, как Эсхин — о Кратиле: «шипя и потрясая кулаками». Подобные вещи убеждают, ибо известное становится ручательством за неизвестное. Многое в этом роде можно найти у Гомера.

Так говорила она, и старуха закрыла руками
Очи...

Действительно, ⟨люди⟩, готовясь заплакать, закрывают глаза ⟨руками⟩.

Сразу же выставь себя в определенном свете, чтобы ⟨впредь⟩ смотрели на ⟨тебя⟩ и твоего противника именно так; но делай это неприметно. Что это легко, можно убедиться, когда нам приносят новости; мы ⟨еще⟩ ничего не знаем, но сразу начинаем что-то подозревать.

Повествование должно быть в различных местах ⟨речи⟩, и порой вовсе не в начале.

11 В речи для народного собрания повествование реже всего, ибо никто не повествует о будущем. Если там все же есть повествование, оно должно быть о делах минувших, дабы, припомнив их, мы лучше вынесли решение о том, что придет позднее. Или ради ⟨создания⟩ дурной славы, или ради похвалы — но тогда совещательный оратор делает не свое дело.

Если ⟨в повествовании⟩ есть что-нибудь неправдоподобное — обещать привести обоснование, и построить ⟨доводы⟩, как слушатели захотят. Так Иокаста в «Эдипе» Каркина все время отвечает обещаниями на расспросы того, кто разыскивает ее сына. То же — Гемон у Софокла.

1 ⟨**Доказательства**⟩. XVII. Доказательства должны быть аподиктическими. Поскольку спор может идти о четырех ⟨предметах⟩, доказывать нужно так, чтобы доказательство шло к спорному ⟨предмету⟩. Так,

---

XVI, 11 «Совещательный оратор делает не свое дело» — хвала и хула принадлежат эпидейктическому роду, создание и рассеивание подозрений — судебному.— «Эдип» — утраченная трагедия Каркина.— «Гемон у Софокла» — «Антигона», 701—704.

если оспаривается, было или не было, то при судебном разбирательстве нужно вести доказательство прежде всего сюда; если ⟨оспаривается⟩, нанесен ли вред — сюда; или, что не такой большой ⟨вред⟩, или, что без нарушения справедливости,— тогда это становится ⟨предметом⟩ спора.

2 Не следует забывать, что лишь в споре по вопросу «было или не было» один из двух по необходимости бесчестен; здесь причиной не может быть неведение — как это возможно, если спорят о справедливости ⟨поступка⟩. Потому в этом споре надо останавливаться ⟨на общем месте, состоящем в утверждении, что один из двух бесчестен⟩; в других — нет.

3 В эпидейктическом роде большая часть ⟨доказательства⟩, что ⟨определенные вещи⟩ благородны и полезны,— амплификация; дела приходится брать на веру. Изредка и для них приводятся доказательства, если они неправдоподобны, или еще по какой-либо ⟨особой⟩ причине.

4 В речах перед народом можно спорить либо о том, что чего-то не будет, либо, что оно хоть и воспоследует ⟨от действий⟩, предлагаемых ⟨противником⟩, но будет не по справедливости, либо, что без пользы, либо, что не так значительно. Нужно обратить внимание, не позволяет ли себе ⟨противник⟩ какой-либо лжи вне этого дела, что показалось бы порукой, что он лжет и в остальном.

5 Примеры больше подходят к совещательному
1418a роду, энтимемы — к судебному: ведь первый касается будущего, так что необходимо брать примеры из прошлого, а второй — того, что есть или чего нет, и здесь в наибольшей степени возможны доказательство и принудительность; ибо в случившемся есть принудительность. Энтимемы не
6 надо предлагать подряд, но перемешивать; в противном случае они вредят одна другой. Есть же предел и количеству.

XVII, 3 Амплификация — риторическая операция по «увеличению» предмета речи при помощи сопоставлений, контрастов, работы с понятиями и т. п.

Столько, о друг, ты изрек, сколько может
молвить разумный,—

а не ⟨просто⟩ то, что может молвить разумный.

7 И не для всякого ⟨предмета⟩ следует искать энтимему. В противном случае ты будешь делать то, что делают некоторые из занимающихся философией, когда сочиняют силлогизмы о вещах, более известных и бесспорных, чем их посылки.

8 И когда тебе нужна страсть, не предлагай энтимему; она либо изгонит страсть, либо пропадет впустую. Ведь одновременные движения представляют друг для друга помеху и либо уничтожают, либо ослабляют друг друга. И тогда, когда речь выставляет нрав, не нужно одновременно искать энтимему; ведь доказательство не содержит в себе ни нрава, ни воли. А вот афоризмами надо поль-

9 зоваться и в повествовании, и в обосновании; в них содержится нрав. «И я дал, хоть и знал, что доверять не следует». А если со страстью: «Пусть я потерпел, но я не раскаиваюсь; на его стороне — выгода, на моей — справедливость!»

10 Совещательный род труднее судебного, потому что ⟨речь идет⟩ о будущем; а в других — о прошлом, которое ведомо даже прорицателям, как сказал Эпименид Критский (ведь он прорицал не о будущем, но о прошедшем, которое неясно). Притом и закон — опора для судебных ⟨речей⟩; кто имеет, с чего начать, легко найдет доказательство. Притом ⟨совещательный род⟩ не допускает так много отступлений, как то, ⟨говорить⟩ о противнике

XVII, 6 «Столько, о друг, ты изрек...» — «Одиссея», IV, 204.

XVII, 10 Эпименид Критский — легендарный прорицатель VI в. до н. э. Замечательно, что под его именем сохранена злая насмешка над прорицателями вообще. — «Прорицал не о будущем, но о прошедшем» — напр., объяснил чуму как последствие «Килоновой скверны» (святотатственного убийства приверженцев Килона).— Харет — афинский полководец, чье поведение порицается в речи Исократа «О мире», хотя его имя ни разу не названо.

XVII, 11 Пелей — отец Ахилла, Эак — его дед, бог Зевс — прадед; восхвалить предков в похвальном слове потомку — с античной точки зрения необходимое общее место.

или о себе, либо вызывать страсть; этого меньше, чем во всех ⟨других видах красноречия⟩, разве что ⟨оратор⟩ выйдет за пределы ⟨своего рода⟩. При недостатке ⟨материала⟩ надо делать то, что делают афинские ораторы и Исократ: в совещательной речи он прибегает к обвинению — против лакедомонян в «Панегирике», против Харета в речи «О мире». А в речах эпидейктических надо

11 вводить вставные похвальные слова, как делает Исократ; уж он всегда что-нибудь вставит. И ⟨это имел в виду⟩ Горгий, говоря, что ему всегда есть что сказать: ну как же, если он говорит об Ахилле, то хвалит Пелея, затем Эака, затем бога, равным образом мужество, потом это, потом то — один и тот же ⟨прием⟩. Тому, кто имеет в руках

12 доказательства, следует говорить, то живописуя нрав (ἠθικῶς), то выставляя доказательство (ἀποδεικτικῶς); а если энтимем у тебя нет — живо-

1418b писуй нрав. Притом человеку уважаемому пристойнее выказать себя порядочным, нежели точ-

13 ным в речи. Из энтимем опровергающие нравятся больше, чем показывающие, ибо во всем, что связано с опровержением, силлогизм виднее; ведь противоположности лучше распознаются, если их поставить рядом.

14 ⟨Отвечать⟩ противнику — не какой-то особый вид; напротив, ⟨часть⟩ доказательства — опровергать ⟨его доводы⟩, отчасти встречными доводами, отчасти силлогизмами. Как в совещательном, так

XVII, 14 Каллистрат — афинский политический деятель IV в. Вероятно, речь идет о посольстве в Пелопоннес, куда Каллистрат был отправлен незадолго до битвы при Мантинее (362 г. до н. э.)

XVII 15 «Сперва богинь...» — Еврипид, «Троянки», 969 и 971. Ситуация такова: Елена возражает на укоризны Гекубы, ссылаясь на суд Париса и роковую волю Афродиты, перед которой ее воля бессильна. Как в глазах Аристотеля, так и в глазах самого Еврипида это слабейший из доводов Елены; по всем правилам риторики он скрыт в середине речи. Гекуба, возражая, выхватывает именно этот довод:

> Не думаю, что Гера с вечнодевственной
> Палладою до глупости такой дошли... —

чтобы действовать в соответствии с условиями суда Париса.

и в судебном роде ⟨надо⟩ начать с того, чтобы раньше высказать свои доводы, а затем ополчиться на противные, опровергая ⟨их⟩ и наперед делая смешными. Если, однако, против нас будет много разных ⟨мнений⟩, начинаем с противного, как сделал Каллистрат в народном собрании у мессенян: сперва он предвосхитил, что скажут ⟨противники⟩, а потом сам высказал ⟨свое мне-
15 ние⟩. И кто говорит вторым, должен сначала ответить на противную речь, опровергая ⟨ее доводы⟩ и выдвигая встречные силлогизмы,— в особенности же, если ⟨доводы противной стороны⟩ встретили одобрение; ведь как душа закрыта для человека, если он заранее опорочен, так и для речи, если показалось, что противник говорил хорошо. Надо, стало быть, расчистить речи путь, а для этого —устранить ⟨впечатление от речи противника⟩.

XVII, 16 «Как делает Исократ в «Филиппе» и в речи «Об обмене состояниями» — Аристотель, основательно или нет, видит в передаче «клеветы» врагов Филиппа («Филипп», 72—78) дипломатическое выражение мыслей самого Исократа. В речи «Об обмене состояниями» (141—142) Исократ выводит своего друга, выражающего высокое мнение о заслугах автора.—Архилох—знаменитый лирик. Язвительность его ямбов вошла в пословицу; но здесь, по-видимому, «хула» приписана ему по недоразумению.— «Отца, говорящего о дочери» — имеются в виду Ликамб и Необула, преследуемые насмешками в ряде стихотворений Архилоха. Однако цитируемое стихотворение (не ямбическое, а хореическое), по крайней мере, в дошедшей части посвящено другой теме — солнечному затмению 6 апреля 648 г.:

Можно ждать чего угодно, не ручайся ни за что,
Все считай теперь возможным, раз уж Зевс, отец богов,
В полдень ночь послал на землю, заградивши свет лучей....

(пер. В. В. Вересаева с некоторыми уточнениями). Гигес — лидийский царь, здесь олицетворение богатства (как для нас — Крез, другой лидийский царь). От монолога, вложенного в уста плотника Харона, дошло четыре строки:

О многозлатном Гигесе не думаю
И зависти не знаю. На деяния
Богов не вегодую. Царств не нужно мне.
Все это очень далеко от глаз моих.

(Пер. В. В. Вересаева)

«У Софокла Гемон говорит» — «Антигона», 688—700.

А потому, сразившись со всеми ⟨доводами противника⟩, или с особенно подействовавшими, или с ⟨особенно⟩ уязвимыми, ⟨следует⟩ затем выдвигать свои доводы.

Сперва богинь я призову в союзницы:
Не думаю, что Гера...

В этих словах затронут для начала самый неумный ⟨довод противной стороны⟩.

16 Итак, это о доводах. Что до ⟨ссылок⟩ на нрав, то говорить про себя некоторые вещи заключает в себе нескромность, или широковещательность, или задор, а о другом — злоязычие или грубость, а потому нужно влагать это в чужие уста, как делает Исократ в «Филиппе» и в речи «Об обмене состояниями», и как высказывает хулу Архилох, ведь он выводит в своих ямбах отца, говорящего о дочери:

Можно ждать чего угодно, не ручайся ни за что...

И еще плотника Харона — в ямбах, начинающихся словами:

О многозлатном Гигесе не думаю...

И у Софокла Гемон говорит в защиту Антигоны перед отцом, ⟨представляя⟩, будто говорят другие.

17 Иногда стоит изменять энтимемы, превращая в афоризмы, как-то: «Умные люди должны соглашаться на мир, пока им везет; так они добьются наибольших выгод». А по образу энтимемы: «Если соглашаться на мир следует тогда, когда он будет наиболее выгодным и полезным, ⟨значит⟩, надо соглашаться ⟨на него⟩, пока везет».

1 **⟨Вопрос.⟩** XVIII. Что касается вопроса, его уместнее всего задавать тогда, когда ⟨противник⟩ уже

XVIII, 1 Лампон — известный гадатель и прорицатель времен Перикла; в ряде исторических анекдотов выступает как оппонент рационализма, исповедуемого кружком Перикла. «Спасительницы» — Деметры.

XVIII, 2 «Сократ, будучи обвинен Мелетом...» — этот диалог находится в Платоновой «Апологии» (27).

сделал одно допущение, так что достаточно добавить один вопрос, чтобы вышла нелепость. Так, Перикл спросил Лампона о том, как справляются таинства Спасительницы; тот возразил, что об этом нельзя слышать непосвященному; тогда он спросил, знает ли о них тот, и, получив утвердительный ответ, ⟨задал последний вопрос⟩: «А каким образом, раз ты не посвящен?»

2 Второй ⟨случай⟩, если одна ⟨предпосылка⟩ ясна, и очевидно, что вторую даст ⟨сам противник⟩ в ответ на вопрос. Нам следует спросить о второй предпосылке, умалчивая об очевидной, и затем вывести заключение. Так, Сократ, будучи обвинен Мелетом в том, что он будто бы не верит в богов, ⟨спросил⟩: «Признаю ли я существование чего-либо демонического?» Получив утвердительный ответ, он спросил, не суть ли демоны дети богов или нечто божественное. Когда тот согласился, он сказал: «Так как же, возможно ли, чтобы некто верил, что дети богов существуют, а богов отрицал?»

3 И еще ⟨третий случай⟩, когда желаешь показать, что ⟨противник⟩ сам себе противоречит или говорит невероятное (παράδοξον).

4 Четвертый ⟨случай⟩, когда ⟨противник⟩ не может разрешить вопроса иначе, как софистическим ответом. Если он отвечает так: «и да, и нет», «отчасти да, отчасти нет», «в некотором смысле да, в некотором — нет», ⟨слушатели⟩ недоумевают и шумят.

В других случаях не надо начинать: ведь если ⟨противник⟩ справится ⟨с вопросом⟩, покажется,

---

XVIII, 4 «⟨Слушатели⟩ недоумевают и шумят» — если принять давно предложенное исправление текста, перевод будет иным: «⟨слушатели⟩ думают, что он пришел в замешательство, и шумят».

XVIII, 5 «Ясно из «Топики» — Аристотель, «Топика», VIII, 4.

XVIII, 6 Софокла — государственного деятеля и оратора, по-видимому, отличного от великого трагического поэта. Антидемократический режим «Четырехсот» пришел к власти решением коллегии десяти пробулов, учрежденной после провала Сицилийской экспедиции в 413 г. до н. э. — «Лакедемонянина» — лицо неизвестное. О продажности спартанских эфоров Аристотель говорит в «Политике», II, 9, 1270b10.

что сила у него; а много вопросов задавать нельзя по слабости слушателя. Потому же надо делать энтимемы возможно более сжатыми.

5 Отвечать следует на двусмысленные вопросы точным их расчленением и не сжато, а если кажется, что мы противоречим себе, наше разъяснение должно быть дано в первом ответе, когда ⟨противник⟩ еще не успеет задать второй вопрос или вывести заключение — ведь не трудно предугадать, куда клонится речь. Но это, как и вообще ⟨искусство⟩ опровержений, должно быть ясно из «Топики». 6 Если заключение ⟨противника⟩ выведено как вопрос, мы должны искать оправдание ⟨нашему ответу⟩. Так, когда Писандр спросил Софокла, правда ли, что тот голосовал за то же самое, что и прочие пробулы, то есть за власть Четырехсот, тот дал утвердительный ответ: «А почему? Разве это не казалось тебе дурным?» Тот дал утвердительный ответ. «Так ты, значит, поступил дурно?» «Да,— ответил тот,— но другого, лучшего выхода не было». Так и лакедемонянина, когда тот сдавал отчет за время своего эфората, спросили, считает ли он справедливой казнь своих товарищей, и тот дал утвердительный ответ. «А ты не делал ли того же самого? — и на это утвердительный ответ. «Так не справедливо ли было бы казнить и тебя?» — «Конечно, нет,— ответил тот. Ведь они сделали это за взятку, а я, напротив — по убеждению». Имея это в виду, лучше не задавать новых вопросов, когда мы вывели заключение, и не выражать заключения в виде вопроса, если только на нашей стороне нет подавляющего 1419b перевеса истины.

7 Шутки, как кажется, могут быть полезными в споре; Горгий сказал, что серьезность противников надо уничтожать смехом, а смех — серьезностью, и это сказано правильно. Сколько видов шуток, рассмотрено в «Поэтике»; из них одно прилично

XIX. 1 Топика, к которой следует прибегать, желая представить кого-либо почтенным или дурным, рассмотрена выше — в первой книге «Риторики», IX.

свободнорожденному человеку, а другое неприлично. Пусть каждый выбирает то, что ему приличествует. Ирония благороднее, нежели шутовство (βωμολοχία); ироник забавляет себя самого, а шут — другого.

1 ⟨**Состав заключения речи.**⟩ XIX. Заключение слагается из четырех ⟨моментов⟩ — ⟨1⟩ из попытки хорошо расположить слушателя к себе и плохо — к противнику, ⟨2⟩ из возвеличения и умаления, ⟨3⟩ из попытки возбудить в слушателе ⟨нужные⟩ чувства (πάθη), и ⟨4⟩ из напоминания ⟨о сказанном выше⟩.

⟨1⟩ После того, как мы доказали нашу правдивость и лживость противника, естественно восхвалять ⟨себя⟩, порицать ⟨его⟩ и завершить ⟨спор⟩. Нужно стремиться к одному из двух: либо ⟨доказывать, что ты⟩ хорош вообще, либо — что в этом деле; либо ⟨доказывать, что противник⟩ дурен в этом деле, либо — что ⟨он дурен⟩ вообще. Топика, к которой следует прибегать, желая представить кого-либо почтенным или дурным, рассмотрена выше.

2 ⟨2⟩ Затем естественно возвеличивать или умалять уже доказанное; нужно, чтобы факты (τὰ πεπραγμένα) были признаны, если хочешь оценивать их значение. Ведь и увеличение тел происходит на основе уже наличного. Ранее изложена топика, при помощи которой следует возвеличивать и умалять.

3 ⟨3⟩ Затем, когда выяснены ⟨факты⟩ и выяснено их значение, следует заставить слушателя испытывать страсти, как то: жалость, негодование, гнев, ненависть, зависть, честолюбие, задор. И для этого общие места указаны выше.

XIX, 2 «Ранее изложена топика» — во второй книге «Риторики», XIX.

XIX, 3 «Общие места указаны выше» — во второй книге «Риторики», I—XI.

XIX, 6 Пример бессоюзного заключения, который, как отмечают комментаторы, заодно служит довольно подходящим заключением для самой «Риторики», навеян концом одной из лучших речей Лисия — речи XII («Против Эратосфена»: «... я заканчиваю мое обвинение: вы услышали, вы увидели, вы восчувствовали — дело за вами, судите!».

4 ⟨4⟩ Остается возобновить в памяти сказанное прежде. Это уместно делать так, как ⟨иные⟩ велят делать во вступлении, но дают неправильный совет,— а именно, почаще повторять ради вразумительности. Там ⟨во вступлении⟩ надо сообщать суть, чтобы ⟨слушатель⟩ не оставался в неведении, о чем спор; здесь же ⟨в заключении⟩ надо по пунктам (κεφαλαιωδῶς) перечислить основания для приговора. 5 Начать надо с того, что ⟨оратор⟩ выполнил все, что обещал ⟨во вступлении⟩; поэтому надо отметить, что мы сказали, и почему. Возможно также сравнение с противником: сравнивать нужно либо то, что оба сказали о том же, либо не так прямо. «Вот его рассказ об этом деле, вот 1420a мой, вот мои доводы». Или с иронией: «Он ведь говорит вот что, а я вот что. Как вам кажется, на что бы он решился, если бы доказал столько же, а не вот столечко?» Можно с вопросом: «что же остается доказать?» Или: «а что доказал он?» 6 Итак, ⟨заключение должно основываться⟩ либо на сравнении ⟨с противником⟩, либо на естественной последовательности сказанного — сначала нами, потом, если угодно, противником. Для слога хороши бессоюзия, чтобы конец являл собой ⟨настоящее⟩ заключение, а не ⟨просто⟩ речь: «я сказал, вы услышали, вы знаете: судите!»

СОДЕРЖАНИЕ

АРИСТОТЕЛЬ
И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

*

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор издательства
Л. М. Нечипоренко

Художник
В. А. Чернецов

Художественный редактор
С. А. Литвак

Технический редактор
Ф. М. Хенох

Корректоры
Л. С. Агапова, В. Г. Петрова

ИБ № 5053

Сдано в набор 30/VI 1977 г.
Подписано к печати 28/XI 1977 г.
Формат 84×108[1]/[32]
Бумага типографская № 1
Усл. печ. л. 12,18. Уч.-изд. л. 12,3
Тираж 18 500. А-13384. Тип. зак. 2646
Цена в переплете 90 коп. Цена в обложке 80 коп.

Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94-а

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

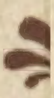
80 коп.

Книга посвящена становлению научной теории поэзии и прозы. Важнейшим этапом этого становления явилась деятельность великого древнегреческого философа Аристотеля (384—322 гг. до н. э.), которого Энгельс назвал «самой универсальной головой» среди мыслителей античности. Аристотель замыкает собой классическую эпоху древнегреческой культуры, обобщая ее опыт, подводя итоги, добиваясь невиданной прежде дисциплины научного мышления. В то же время его философская работа еще сохраняет много от здоровой наивности классики, от непосредственной связи с повседневным опытом; это отражается в его философском языке, очень простом и конкретном. Аристотелевская теория поэзии выражена в трактате «Поэтика», теория художественной прозы — в трактате «Риторика». Оба трактата оказали и продолжают оказывать универсальное воздействие на развитие теории литературы.

Что воспринял Аристотель от предшествовавших мыслителей, как систематизировал и переосмыслил их мнения, что внес нового — все это подробно анализируется в статье, составляющей основную часть книги. В приложении даны новые комментированные русские переводы «Поэтики» и III книги «Риторики».

*

АРИСТОТЕЛЬ
И АНТИЧНАЯ ЛИТЕ



Издательство «Наука»